MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07201 667 8

RICHARD WAGNER ALS ÄSTHETIKER

VON

PAUL MOOS

SCHUSTER UND LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

ZANDER

EX LIBRIS
ANNA KAMLAH-ANGERSTEIN

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/richardwagnerals00moos

EX LIBRIS
Kurt Ramlah

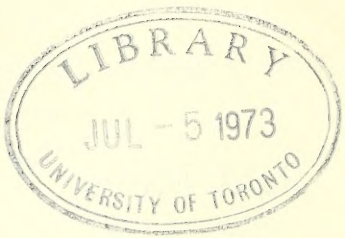
Richard Wagner als Ästhetiker

Versuch einer kritischen Darstellung

von

Paul Moos

Verlegt bei SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN und LEIPZIG 1906



Alle Rechte vorbehalten

ML
410
W19M6

Meiner Mutter gewidmet

Vorwort

Mit dem vorliegenden Buche löse ich ein Versprechen ein, das ich im Jahre 1902 beim Erscheinen meines Werkes „Moderne Musikästhetik in Deutschland" gab. Es wurde damals verschiedentlich nicht gebilligt, dass ich Wagner aus dem Rahmen meiner Arbeit ausschied, um ihn abgesondert zu behandeln. Ich glaube aber, dass allein schon der durch den Stoff gebotene äussere Umfang beider Bücher genügen wird, mein Verfahren zu rechtfertigen. Wie Wagner als Künstler eine alles überragende Bedeutung besitzt und das geistige Leben unserer Zeit weithin beeinflusst, so musste er auch als Kunstphilosoph eine seiner Persönlichkeit entsprechende Würdigung finden. Es wäre um vieles einfacher gewesen, ihn in einem Kapitel der Modernen Musikästhetik allgemeinhin unterzubringen. Schwerlich hätte damit aber eine erschöpfende Behandlung des ganzen grossen, komplizierten Problems erreicht werden können.

In ihrer jetzigen Gestalt ist die von mir gegebene Darstellung der Wagnerschen Gedanken eine völlig selbständige, auf sich allein beruhende Arbeit, die auch ohne

Kenntnis der Modernen Musikästhetik gelesen und verstanden werden kann. Wem es jedoch darum zu tun ist, die Grundzüge der allgemeinen Entwicklung kennen zu lernen, auf welcher Wagner fusst und welche ergänzend neben ihm hergeht, dem empfehle ich, in meinem ersten Buche etwa die Kapitel über Örsted, Hegel, Schopenhauer, Hanslick und Eduard von Hartmann nachzulesen. Er wird dann ein so gutes Fundament gewinnen, als sich in kurzer Zeit eben gewinnen lässt, darf dabei aber einige Mühe nicht scheuen, denn wer ungewöhnliche Gedanken erfassen will, muss selbst tiefer zu denken bereit sein.

Ausdrücklich betone ich, dass meine Arbeit nicht dem Standpunkte des Historikers, sondern einzig und allein dem des Ästhetikers entspricht und auch so genommen sein will. Nicht das Wann, Wo und Wie kommt für sie in Betracht, sondern nur das Was. In allen biographischen und historischen Einzelheiten erhebt sie keinerlei Anspruch auf Selbständigkeit, sondern stützt sich auf die Ergebnisse anderer, namentlich auf Glasenapps bekannte Biographie, deren genaue und zuverlässige Angaben sie sich im weitesten Masse zunutze gemacht hat. Es scheint mir angezeigt, auf diesen an sich zwar selbstverständlichen Punkt nachdrücklich hinzuweisen, da weitaus die meisten meiner engeren Fachgenossen in der historischen Schule herangewachsen sind und nun unwillkürlich den ihnen zur zweiten Natur gewordenen Massstab auch in rein ästhetische Fragen hineinzutragen streben, woraus dann gar leicht

Verwirrung und auch Ungerechtigkeit entsteht. Die Ästhetik als Wissenschaft ist von vielen verlacht, von wenigen gekannt. Das deutsche Volk besitzt in den ästhetischen Reflexionen seiner grossen Denker einen Schatz, um den es in späteren Zeiten von allen Völkern der Erde beneidet werden wird. Die jetzt lebende Generation aber weiss nichts von diesem Reichtum, die Wege, die zu ihm hinführen, sind ihr verlegt und versperrt. Soll die Ästhetik eine deutsche Wissenschaft bleiben, wie sie es seit hundert Jahren war, dann ist es an der Zeit, dem deutschen Geiste da zu lauschen, wo er sich in seiner spekulativen Eigenart und Tiefe vernehmen lässt.

Richard Wagners wunderbar vielseitige Natur kann auch hier als Führer dienen. Doch wäre es weder möglich noch wünschenswert, das, was er als Ästhetiker geleistet hat, völlig loszutrennen von seinem übrigen Lebenswerke und seiner ganzen Persönlichkeit. Es möchte durch ein solches einseitiges Herauspräparieren leicht der Anschein schulmeisterlicher Kleinlichkeit entstehen und trockener Pedanterie. Um diese Gefahr zu vermeiden, nehme ich das, was organisch gewachsen ist, als ein organisch Ganzes hin und betrachte den Ästhetiker Wagner in seiner unauflöslichen Einheit mit dem Schriftsteller, dem Künstler und dem Menschen. Breiteren Raum widme ich im allgemeinen nur dem, was er selbst für wertvoll genug hielt, um es in seine Gesammelten Schriften aufzunehmen. Auch reihe ich seine Arbeiten nicht streng chronologisch anein-

ander nach der genauen Zeit ihrer Entstehung, sondern innerhalb jeder Periode frei nach den sachlichen Erfordernissen meiner kritischen Aufgabe. Darum bleibt aber doch in der Gesamtanlage das Bild der inneren Entwicklung Wagners gewahrt, da der Stoff als ein Ganzes keine systematische, sondern eben nur eine historisch-genetische Behandlung zuliess.

Soviel als irgend möglich lasse ich überall da, wo es sich um positive Ergebnisse handelt, den Meister selbst mit seinen eigenen Worten reden. Es standen mir hier zwei Wege offen: entweder konnte ich nur den mit Wagners Schriften genau vertrauten Kenner im Auge behalten oder auch den Laien, dem Wagner als Ästhetiker gemeiniglich nur vom Hörensagen geläufig ist. Ich wählte den letzteren Weg, da die alleinige Rücksichtnahme auf den Kenner die Benützung meines Buches für eine weit überwiegende Zahl von Lesern sehr erschwert, wenn nicht gar unmöglich gemacht hätte. Allerdings bleibt nun die Tatsache unbestreitbar, dass meine Darstellung in ihren wichtigsten und bedeutendsten Teilen von Wagner selbst geschrieben ist. Billig denkende Leser werden darüber aber doch wohl nicht die Neu-Gruppierung und kritische Sichtung des umfassenden Materials übersehen, der Kenner wird sich nur mit dem Resultate meiner Arbeit zu befassen brauchen, während der Laie vielleicht dankbar ist dafür, dass ihm ein lückenlos Ganzes geboten wird und er der Mühe des fruchtlosen Nachschlagens in zehn weitver-

zweigten Bänden überhoben bleibt. — Im letzten, dem Bayreuther Unternehmen gewidmeten Kapitel ist von eigentlicher Ästhetik wenig mehr die Rede. Doch schien die Vollständigkeit der ganzen Anlage diesen Abschluss zu fordern.

Nicht die Lektüre des Originals kann und will mein Buch ersetzen, sondern nur eine leitende Stütze bieten. Angesichts der so überaus glänzenden, freien, sprühenden Schreibart Wagners muss die des abwägenden Kritikers vielfach nüchtern und trocken anmuten. Auch wird vielleicht eine gewisse Gleichförmigkeit der Methode auffallen. Mag's denn sein! Wenn es mir nur gelungen ist, Übersicht und Klarheit in das üppig wuchernde Gedankenwerk Wagners zu bringen und dem Leser einen sicheren Faden an die Hand zu geben, der ihn getreulich leite durch ein Labyrinth, in dem sich unzählige schon rettungslos verlaufen haben. Nach fanatischer Verkennung auf der einen und kritiklos-blinder Verhimmelung auf der anderen Seite ist für die Würdigung Wagners jetzt die Zeit der historischen Gerechtigkeit gekommen. In diesem Sinne schrieb ich mein Buch. Möge es auch in diesem Sinne beurteilt werden und wirken!

Ulm, Ende Oktober 1905.

Paul Moos.

Inhalt

Seite

Einleitung 15

Erste Periode. Paris 1839—42 29

Über deutsches Musikwesen 31

Der Virtuos und der Künstler 39

Über die Ouverture 46

Der Künstler und die Öffentlichkeit 56

Eine Pilgerfahrt zu Beethoven 62

Ein glücklicher Abend 76

Bericht über eine neue Pariser Oper 91

Zweite Periode. Dresden 1842—49 97

Dritte Periode. Zürich 1849—58 111

Die Kunst und die Revolution 111

Das Kunstwerk der Zukunft I 126

Das Kunstwerk der Zukunft II 162

Kunst und Klima 213

Oper und Drama I 219

Oper und Drama II 273

Ein Theater in Zürich 317

Über die „Goethestiftung“ 321

Eine Mitteilung an meine Freunde 328

Über Franz Liszts sinfonische Dichtungen 348

Seite

Vierte Periode. Venedig-Paris-Biebrich-Penzing-München
1858—65 359
Zukunftsmusik 362
Über Staat und Religion 374

Fünfte Periode. Triebschen-Bayreuth 1866—83 387
Schriften verschiedenen Inhalts 390
Beethoven 402
Über die Bestimmung der Oper 420
Über Schauspieler und Sänger 430
Das Publikum in Zeit und Raum 442
Religion und Kunst 447
Bayreuth 462

Sämtliche Seitenzahlen der Zitate beziehen sich auf die zweite Auflage der Gesammelten Schriften und Dichtungen. Die Zitate erfolgen mit Genehmigung des Verlages C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig.

Einleitung

Richard Wagner ist als Ästhetiker Autodidakt. Auf der Dresdener Kreuzschule hatte er sich als einer der besten Schüler mit besonderem Eifer dem Studium der alten Sprachen gewidmet; sein Lieblingslehrer Dr. Sillig sah in ihm schon den künftigen Philologen. Mit Begeisterung las und übersetzte er Homer und suchte sich auch der englischen Sprache zu bemächtigen, um Shakespeare im Original kennen zu lernen. Diese Vorliebe für philologische Studien verlor sich aber ganz, als der junge Richard an die Nikolaischule zu Leipzig gebracht wurde und dort in eine „tödlich falsche Zucht" kam. Jetzt reifte in ihm der Entschluss, Musiker zu werden. E. T. A. Hoffmanns Schriften mochten ihm die erste Anregung zu ästhetischen Reflexionen gewähren, und als er im Februar 1831 die Universität Leipzig bezog, hatte er die Absicht, seiner allgemeinen Bildung wegen vor allem Philosophie und Ästhetik zu hören. Es scheint aber bei der blossen Absicht geblieben zu sein; nach seiner eigenen Versicherung überliess er sich in jener Zeit allen studentischen Ausschweifungen mit grossem Leichtsinn und voller Hingebung. Dagegen begann er bei Theodor Weinlig, dem Kantor an der Thomasschule, ernste musikalische Studien, komponierte bald frisch darauf los und hatte auch die Genugtuung, im Gewandhaus aufgeführt zu werden.

Bei einem Aufenthalte in Prag dichtete er seine erste Oper „Die Hochzeit", deren musikalische Ausführung aber nicht über die Anfangsszene hinauskam. Im folgenden Jahre entstanden in Würzburg die „Feen". Mittlerweile hatten Wilhelm Heinses Schriften und das „junge Europa" Einfluss auf ihn gewonnen; sein Mitteilungstrieb begann sich zu regen, er griff nun selbst als Schriftsteller zur Feder. Die von seinem Freunde Laube herausgegebene „Zeitung für die elegante Welt" brachte am 10. Juni 1834 seinen ersten, kurzen Aufsatz, betitelt **„Die deutsche Oper".** Der Name des Verfassers blieb ungenannt. Der 21jährige Wagner ahnt noch nicht den Weg, den er selbst zu gehen berufen ist, es verbirgt sich ihm begreiflicherweise noch die später von ihm gefundene Lösung der musikdramatischen Wirrnisse seiner Zeit: das Schaffen aus dem Worte heraus. Er hält viel zu viel von der allein seligmachenden Kraft der den Italienern eigentümlichen Kantilene. In dieser Befangenheit lässt er nur die Instrumentalmusik als das eigenste Gebiet der Deutschen gelten, spricht ihnen aber eine nationale Oper und ein nationales Drama ab. Er ist sogar nicht übel geneigt, einen Bellini in wichtigen Stücken höher einzuschätzen als den Komponisten des Freischütz. Weber, so meint er, habe nie den Gesang zu behandeln verstanden und besitze überhaupt keine ausreichende Begabung für das dramatische Gebiet. Sein Talent sei rein lyrisch geartet und vermöge alles darüber hinausliegende nur durch Künstlichkeit und Anwendung abnormer Mittel zu bewältigen. Diese vermeintliche dramatische Unfähigkeit sieht Wagner in der Euryanthe an allen Ecken und Enden zutage treten. Günstiger beurteilt er den Freischütz, aber nur deshalb, weil hier eben das Lyrische überwiege.

So ganz blind ist Wagner doch aber auch in seiner ersten Meinungsäusserung nicht! Nach anderer Seite kündet sich seine Bedeutung unverkennbar schon an. Er weiss so gut wie einer, dass es den Italienern häufig an individueller Beseelung ihrer Gestalten gebreche, ist nun aber einmal davon durchdrungen, dass eine verständnisvolle Behandlung des Gesanges die erste und wichtigste Eigenschaft jedes Opernkomponisten sei. Als den Schöpfer des wahren dramatischen Ausdruckes bezeichnet er Gluck, auch rühmt er die Oper der Franzosen. Die Deutschen aber weist er mit allem Eifer und Ungestüm seines jugendlichen Sinnes auf ihr grösstes künstlerisches Gebrechen hin — die Überschätzung des abstrakten Wissens: „O, diese unselige Gelehrtheit", ruft er aus, „dieser Quell aller deutschen Übel! Es gab in Deutschland eine Zeit, wo man die Musik von keiner anderen Seite als von der der Gelehrtheit kannte, — es war die Zeit Sebastian Bachs. Aber damals war es eben die Form, in der man sich allgemein verstand, und Bach sprach in seinen tiefsinnigen Fugen etwas ebenso Gewaltiges aus als Beethoven jetzt in der freiesten Sinfonie. Aber der Unterschied war eben dieser, dass jene Leute keine anderen Formen kannten, und dass die Komponisten damals wirklich gelehrt waren. Beides aber ist jetzt nicht mehr der Fall. Die Formen sind freier, freundlicher geworden, wir haben leben gelernt, — und unsere Komponisten sind gar nicht mehr gelehrt, und das Lächerlichste ist eben, dass sie sich gelehrt stellen wollen. Den eigentlich Gelehrten merkt man es gar nicht an. Mozart, dem das Schwierigste des Kontrapunktes zweite Natur geworden war, erhielt dadurch nur seine grossartige Selbständigkeit; — wer wird seiner Gelehrtheit gedenken, wenn er seinen Figaro anhört? Aber dies eben . . . ist

die Sache, jener war gelehrt, jetzt will man es scheinen ..... Ist es nicht eine offenbare Verkennung der Gegenwart, wenn einer jetzt Oratorien schreibt, an deren Gehalt und Formen keiner mehr glaubt? Wer glaubt denn an die lügenhafte Steifheit einer Schneiderschen Fuge, eben weil sie gerade jetzt von Friedrich Schneider komponiert ist? Das, was uns bei Bach und Händel seiner Wahrheit wegen ehrwürdig erscheint, muss uns jetzt bei Fr. Schneider notwendig lächerlich werden, denn, noch einmal sei's gesagt, man glaubt es ihm nicht, da es auch auf keinen Fall seine eigene Überzeugung ist."

Wagner wünscht durchaus nicht, dass die deutsche Musik durch die französische und italienische verdrängt werden solle. Er würde darin im Gegenteil ein neues, entschieden zu bekämpfendes Übel sehen. Das aber verlangt er von seinen Landsleuten, dass sie das Wahre der ausländischen Musik erkennen und sich vor jeder selbstsüchtigen Heuchelei hüten: „Wir sollen aufatmen aus dem Wust, der uns zu erdrücken droht, ein gutes Teil affektierten Kontrapunkt vom Halse werfen, keine Visionen von feindlichen Quinten und übermässigen Nonen haben und endlich Menschen werden. Nur wenn wir die Sache freier und leichter angreifen, dürfen wir hoffen, eine langjährige Schmach abzuschütteln, die unsere Musik und zumal unsere Opernmusik gefangen hält. Denn warum ist jetzt solange kein deutscher Opernkomponist durchgedrungen? Weil sich keiner die Stimme des Volks zu verschaffen wusste, — das heisst, weil keiner das wahre, warme Leben packte, wie es ist." Bei diesen Ratschlägen bleibt der junge Wagner aber weit entfernt von allem engherzigen Chauvinismus; das Reinmenschliche steht ihm höher als das Nationale: als den Meister will er nur den

anerkennen, „der weder italienisch, französisch — noch aber auch deutsch schreibt.“

Im Herbst des gleichen Jahres kam Wagner als Kapellmeister an das Stadttheater zu Magdeburg. Einer Aufforderung Schumanns Folge gebend, unternahm er hier bald einen zweiten schriftstellerischen Versuch, der den Titel trug „Pasticcio“ von Canto Spianato und in zwei November-Nummern der „Neuen Zeitschrift für Musik“ erschien. In den wenigen inzwischen verflossenen Monaten hat Wagner erheblich an Sicherheit gewonnen. Deutlicher noch als in den Betrachtungen über die deutsche Oper zeigt sich jetzt bei ihm eine erstaunliche sprachliche Gewandheit, Klarheit der Reflexion und Schärfe des künstlerischen Blickes. Zwar sieht er noch immer in der Kantilene der Italiener das musikalische Heil und wird nun, wie zuvor gegen Weber, so jetzt ungerecht gegen Joh. Seb. Bach, den er bei aller Bewunderung seiner „unermesslichen Schöpferkraft“ doch nicht als echten Vokalkomponisten anerkennt: „die Menschenstimme, als besonderes Tonorgan, ward von ihm gar nicht als solches bedacht, ihr eigentümlicher Effekt ward von ihm nie genug gewürdigt und erkannt, er ist als kantabler Gesangskomponist nichts weniger als klassisch, soviel auch die blinden Verehrer dieses Tonmeisters Zeter schreien mögen.“

Sieht man von diesem einen Irrtum ab, so bleibt doch wieder die Wichtigkeit bemerkenswert, welche der nachmalige „Stimmverderber“ schon in den allerersten Zeiten seiner musikalischen Tätigkeit einer vollkommenen gesanglichen Ausbildung beimass. Seine ganze Aufmerksamkeit ist diesem einen Punkte zugewandt. Er beklagt es, dass die höhere Gesangskunst bei den Deutschen offenbar im

Sinken sei. Man müsse ziemlich weit reisen, „bevor man ein paar Dutzend guter Sänger und Sängerinnen zusammenbrächte, die dieses Namens würdig wären und nicht allein ein schulgerecht ausgebildetes Organ, sondern auch einen guten Vortrag, richtige Deklamation, reine Aussprache, Seelenausdruck und gründliche musikalische Kenntnis vereinigen.“ Man möge nur die meisten der gefeierten Sänger und Sängerinnen des Tages mit diesem Massstabe messen. Einzelne sehr bedeutende Vorzüge gesteht der Magdeburger Kapellmeister einzelnen allerdings zu, aber ein Ganzes, wie es sich nicht etwa nur die Phantasie träumen oder das höhere Interesse wünschen könne, sondern wie es menschlich realisiert zu werden vermöge und vormals wirklich realisiert worden sei, werde man nur noch selten und ausnahmsweise aufstellen können. Wagner findet es zwar rühmlich, dass der deutsche Sänger sich gern und mit Vorliebe in den darzustellenden Charakter versenke, übersieht aber auch nicht die grossen Gefahren eines solchen, zur Einseitigkeit gewordenen Verhaltens: „Lässt sich der Sänger von seinem vorzubildenden Charakter überwältigen, steht er nicht mit notwendiger Beherrschung über dem ganzen Gebilde seiner Darstellung, so ist gewöhnlich alles verloren. Man vergisst sich, man singt nicht mehr, sondern man schreit, schluchzt. Die Natur zieht dann nicht selten die Kunst aus, und der Hörer steht plötzlich, unangenehm überrascht, auf dem Markt.“ — Auch das tadelt Wagner, dass viele deutsche Sänger und Sängerinnen es gewissermassen als eine Art von Ehrensache betrachten, alles singen zu wollen, gleichviel ob es ihrer Stimme angemessen sei oder nicht. Er weist auf die in dieser Beziehung viel anspruchsvolleren Italiener hin, warnt zwar vor deren allzuweit gehender Eitelkeit, verlangt

aber, dass kein Sänger eine Aufgabe übernehmen solle, der er sich nicht physisch, technisch und psychisch gewachsen fühle.

Eine naheliegende Entschuldigung der deutschen Sänger erblickt Wagner in dem Umstande, dass die deutschen Komponisten selbst leider oft „sehr traurige Gesanghelden" seien, dass sie nicht vokal zu schreiben verstehen, die Stimme unter „unsinnigem Instrumentalgeprassel" begraben und ohne Rücksicht auf Situationen nichtssagende Figuren abgurgeln lassen. Wagner hält dafür, dass die Instrumente eine Ehrengarde der Singstimme sein sollen, nicht des Sängers Schergen, die ihm bei jedem freien Gefühlsausdruck Ketten und Banden anlegen.

In dem jungen Kapellmeister regt sich aber auch schon ein angehender Ästhetiker von Bedeutung: das Wesentliche der dramatischen Kunst sieht er durchaus nicht in der Besonderheit der Stoffe und Gesichtspunkte, sondern darin allein, dass das innere Wesen alles menschlichen Lebens, die Idee, aufgefasst und dargestellt werde. Nur von diesem Standpunkte aus will er dramatische Werke geschätzt und angesehen wissen. Als eine grundfalsche Forderung erscheint ihm ferner, dass das Drama immer nur das im Leben Gegebene idealisieren solle: „hat der Operndichter wahrhaft poetischen Geist, so liegt in ihm das Universum menschlicher Kräfte und Bildungen, seine Gestalten haben einen organischen Lebenspunkt, er mag die Himmels- oder Erdkarten menschlicher Charaktere ausbreiten, man wird sie getroffen finden, auch wenn man ihnen niemals im wirklichen Leben begegnet ist. . . . . Es ist euch schon oft gesagt, ihr wollt's aber nicht glauben, dass zu einer Oper nur ein Ding nötig

ist — nämlich Poesie! — Worte und Töne sind nur ihr Ausdruck."

Zum zweiten Male wirft Wagner die Frage auf, warum in der letzten Zeit kein deutscher Opernkomponist durchgedrungen sei, und wieder lautet seine Antwort, weil keiner sich die Stimme des Volkes zu verschaffen gewusst habe. So gross aber auch die gesanglichen Gebrechen der Deutschen sein mögen, so erwartet Wagner doch gerade von ihnen und ihrem „überlegenen Kunstvermögen" eine neue Blüte des guten vokalen Stils. Er weist die Hoffnung nicht von der Hand, dass wohl einmal einer kommen werde, „der in diesem guten Stil die verdorbene Dicht- tungs- und Gesangseinheit auf dem Theater wieder herstellt." Dabei hat er aber, wie zuvor, nicht kleinliche Deutschtümelei im Sinn, sondern weitblickende Universalität: er wiederholt sein eigenes Wort, dass nur derjenige Meister sein werde, der weder italienisch, französisch, noch aber auch deutsch schreibe.

Als schaffender Künstler war Wagner noch nicht so weit gediehen, dem von ihm gewiesenen Ideale selbst ganz entsprechen zu können. Im Winter 1835—36 vollendete er als vielbeschäftigter, allzufrüh verlobter Kapellmeister seine Oper „Das Liebesverbot"; Ende März 1836 fand deren Aufführung zu Magdeburg statt. Über dies Ereignis erstattete Wagner selbst Bericht in einer wenige Wochen später für Schumanns Zeitschrift verfassten Plauderei **„Die Verschwörungen. — Die Oper"**. Die „Verschwörungen" sind ein Scherz, den sich Wagner unter dem Deckmantel der Anonymität gestattet. Bitter beklagt er sich über den polizeiwidrigen, ja staatsgefährlichen Indifferentismus der Magdeburger, für welche die musikalischen Veranstaltungen nur ein Vorwand seien, um sich nachher

bei klappernden Tellern und dampfenden Schüsseln zu geheimnisvollem Tun zusammenzurotten. Die Oper der vergangenen Saison habe wegen schlechter Geschäfte noch vor Ablauf des Winterhalbjahres aufgelöst werden müssen, trotzdem sie über tüchtige Kräfte verfügte, und trotzdem „ein junger, gewandter Künstler, wie der Musikdirektor Richard Wagner, mit Geist und Geschick bemüht war, das Ensemble tüchtig herzustellen." Leider erntete eben dieser junge Künstler, dieser Dirigent „voll Feuer und hochzeitlicher Wonne", zum Schluss üblen Dank. Die Aufführung seines neuen Werkes fand unter betrüblichen Verhältnissen statt. Der anonyme Berichterstatter kann gar nicht begreifen, was den Komponisten bewegen mochte, gerade in Magdeburg hervorzutreten, bedauert aber, sich über diese Oper nicht ganz aussprechen zu können: „Was ist eine einzige Aufführung und diese nicht einmal klar und deutlich? — Die Leute auf dem Theater konnten noch zu wenig auswendig. — So viel aber weiss ich, dass sie, wenn es dem Komponisten glückt, sie an guten Orten gut aufführen lassen zu können, durchdringen wird. Es ist viel darin, und was mir gefällt, es klingt alles, es ist Musik und Melodie drin, was wir bei unsren deutschen Opern jetzt so ziemlich suchen müssen. — An Herrn Wagner und seinesund meinesgleichen sehe ich es aber deutlich, was für eine Qual es ist, in allen Nerven und Fasern Bewegung zu fühlen und mitten in dieser Handels- und Kriegsstadt wohnen zu müssen."

In bedrängter Lage machte Wagner den Versuch, das „Liebesverbot" in Leipzig zur Aufführung zu bringen, seine Bemühungen scheiterten aber. Mitte Mai 1836 reiste er ohne jeden festen äusseren Halt nach Berlin und erlebte auch hier nur Enttäuschungen. Ein Aufsatz, den er unter

dem Pseudonym Wilhelm Drach an Schumann sandte, wurde nicht zum Abdruck gebracht. Anfang August kam er nach Königsberg, wo seine Braut Wilhelmine Planer als Schauspielerin tätig war. Hier entstand unter immer gleich bleibenden drückenden Verhältnissen der Opern-Entwurf „Die hohe Braut", den der naive junge Musiker in einer „passablen französischen Übersetzung" an Scribe nach Paris sandte zur weiteren Ausarbeitung und beliebigen Verwendung. Auch literarische Arbeiten aus dieser Zeit sind erhalten geblieben. Einen Artikel widmete Wagner der ersten Königsberger Norma-Aufführung, in einem anderen sprach er sich wieder über dramatischen Gesang aus. Er rühmt aufs neue die Vorzüge der Franzosen und Italiener, noch höher aber stellt er doch die tiefere Wissenschaft des Deutschen, seine gründlichere Ausbildung und vor allem seine glückliche Fähigkeit, dass er sich das Gute anderer Völker leicht aneigne, während jene niemals das ihm Eigentümliche zu erreichen imstande seien. Doch sollen die Deutschen ja nicht glauben, dass sie alles bloss mit dem Affekt abmachen können; es sei vielmehr Studium vonnöten, gepaart mit Fleiss und Ausdauer. Als leuchtendes Vorbild rühmt Wagner die Schröder-Devrient, deren Romeo ihm schon in Leipzig unauslöschlichen Eindruck gemacht hatte.

Im November 1836 führte Wagner, gänzlich mittellos wie er war, zu Königsberg seine Braut heim, im August des folgenden Jahres finden wir ihn als Kapellmeister in Riga. Für seine im Dezember stattfindende Benefizvorstellung wählte er Bellinis Norma. Um die Aufmerksamkeit des Publikums auf das Werk zu lenken, veröffentlichte er im Rigaer „Zuschauer" ohne seinen Namen eine Ankündigung **„Bellini. Ein Wort zu seiner Zeit."** Ist es zwar nicht der ganze Wagner, der aus diesen Sätzen spricht, so

ist es doch schon ein gut Teil von ihm. Die Überlegenheit des Tones, die Kraft und Weitatmigkeit der Sprache, der unerschrockene Mut, mit dem er sich zu seiner Überzeugung bekennt, künden die Grösse seiner Persönlichkeit an. Frei von allem nationalen Dünkel nimmt er das Gute, wo er es findet, und widmet ihm rückhaltslose Anerkennung. Wieder gilt sein Spott der leidigen deutschen Gelehrsamkeit. Voll Ironie vergleicht er den welschen „Ohrenkitzel" mit dem „Augenjucken", das die Lektüre so mancher Partitur von neueren deutschen Opern verursache. Als der höchste Vorzug Bellinis gilt ihm die klare Melodie, der einfach edle und schöne Gesang. Er meint, es sei gar keine Sünde, wenn man vorm Schlafengehen noch ein Gebet zum Himmel schicke, dass den deutschen Komponisten doch endlich einmal solche Melodien und eine solche Art, den Gesang zu behandeln, einfallen möchten: „Gesang, Gesang und abermals Gesang, ihr Deutschen! Gesang ist nun einmal die Sprache, in der sich der Mensch musikalisch mitteilen soll, und wenn diese nicht ebenso selbständig gebildet und gehalten wird, wie jede andere kultivierte Sprache es sein soll, so wird man euch nicht verstehen." Wagner verkennt nicht, dass Bellini in mancher Hinsicht von jedem deutschen Dorfschulmeister übertroffen werde, und dass die stabilen Formen der Italiener zur geistlosen Schablone geworden seien, glaubt aber trotzdem, dass die Musiker des Nordens manche gute Lehre daraus ziehen könnten: „Betrachten wir die grenzenlose Unordnung, den Wirrwarr der Formen, des Periodenbaues und der Modulationen so mancher neuer deutscher Opernkomponisten, durch die sie uns oft den Genuss vieler einzelner Schönheiten verkümmern, so möchten wir wohl oft wünschen, durch jene stabile italienische Form diese

krausen Knäuel in Ordnung gebracht zu sehen, und in der Tat wird die augenblickliche klare Erfassung einer ganzen Leidenschaft auf der Bühne bei weitem erleichtert werden, wenn sie eben ganz mit allen Nebengefühlen und Nebenempfindungen mit einem festen Striche in eine klare fassliche Melodie gebracht wird, als wenn sie durch hundert kleine Kommentationen, durch diese und jene harmonische Nuance, durch das Hineinreden dieses und jenes Instrumentes verbaut und endlich ganz hinweggeklügelt wird." Den Beweis dafür, dass sich auch in der italienischen Form Bedeutendes erreichen lasse, sieht Wagner eben in Bellinis Norma, von der er eine hohe Meinung hat: „Hier, wo sich selbst die Dichtung zur tragischen Höhe der alten Griechen aufschwingt, erhöht diese Form, die Bellini dabei entschieden auch veredelt, nur den feierlichen und grandiosen Charakter des Ganzen, alle die Leidenschaften, die sein Gesang so eigentümlich verklärt, erhalten dadurch einen majestätischen Grund und Boden, auf dem sie nicht vague umherflattern, sondern sich zu einem grossen und klaren Gemälde gestalten, das unwillkürlich an Glucks und Spontinis Schöpfungen erinnert." — Als der heranreifende Dichter-Komponist in der tiefen dramatischen Einsicht, die schon damals sein eigen war, Bellinis Norma solchermassen rühmte, konnte er nicht ahnen, dass wenige Jahre später auch der Mann, der nachmals den grössten Einfluss auf ihn ausüben sollte, Arthur Schopenhauer, im zweiten Bande seines Hauptwerkes dieser Oper seine Bewunderung schenken werde als einem höchst vollkommenen Trauerpiele, einem wahren Muster tragischer Anlage der Motive, tragischer Fortschreitung der Handlung und tragischer Entwicklung.

Eine Zeitlang trug sich Wagner mit der Absicht, für die

in Riga vorhandenen Kräfte eine zweiaktige komische Oper zu schreiben „Die Bärenfamilie". Bald gab er die Arbeit mit Ekel wieder auf, als er inne wurde, dass der Stoff ihn zu einer flachen musikalischen Manier hindränge. Trotz dieser Selbsterkenntnis waren in ihm aber doch noch nicht alle inneren Vorbedingungen erfüllt zur vollen Reife seines künstlerischen Wesens: noch hatte er — der Bewunderer Bellinis und Kritiker Webers — sich nicht ganz losgerungen von einer einseitigen Bevorzugung der italienischen Kantilene, noch hatte er nicht das innere Gleichgewicht gefunden zwischen den Forderungen der Melodie und denen des Wortes. So machte ihm die erste nähere, durch Heine vermittelte Bekanntschaft mit der Sage vom fliegenden Holländer zwar tiefen Eindruck, setzte sich aber nicht sogleich in die unmittelbare dramatische Tat um. Ehe in Wagner ein Holländer und eine Senta erstehen konnten, musste er dem Zeitgeschmack seinen vollen Tribut entrichten, und dies geschah durch eine grosse historische Oper in fünf Akten, den „Rienzi", bei dessen Anlage er aber, dem sich regenden Triebe seiner Persönlichkeit folgend, kühn genug über die ihm zur Verfügung stehenden Kräfte weit hinausging, so dass eine erstmalige Aufführung an einem kleinen Theater von vornherein ausgeschlossen blieb.

In Riga wurden nur die beiden ersten Akte des „Rienzi" in Musik gesetzt. Wagner hatte den verwegenen Entschluss gefasst, die ihn lähmenden kleinen Verhältnisse zu durchbrechen und in Paris seine Fähigkeiten zur Geltung zu bringen. Ende Juni 1839 verliess er den russischen Boden, — es war der drängenden Gläubiger wegen mehr eine Flucht als eine Reise. In der kleinen ostpreussischen Hafenstadt Pillau wurde ein Segelschiff bestiegen, die

Fahrt führte an die norwegische Küste, es folgte ein Aufenthalt in London, dann in Boulogne, wo Empfehlungsschreiben Meyerbeers in Empfang genommen wurden, und im September hielt der 26jährige Musiker mittellos mit seiner Frau und einem grossen Neufundländer, Robber genannt, seinen Einzug in die Hauptstadt Frankreichs. In einem untergeordneten Hotel garni der Rue de la Tonnellerie nahm er Wohnung.

Erste Periode

Paris. 1839—1842

In Paris wurde der Schriftsteller und Ästhetiker Wagner in seiner ganzen Bedeutung geboren aus der Not des Menschen Wagner. Keiner der früheren Aufsätze ist in die Gesammelten Schriften aufgenommen worden. Um sein Leben zu fristen, verrichtete Wagner musikalische Handlangerdienste und wurde Mitarbeiter oder Sousredakteur der von Maurice Schlesinger herausgegebenen „Revue et Gazette musicale de Paris", welche in den Jahrgängen 1840—42 regelmässig seinen Namen auf dem Titelblatt nennt. Seine Beiträge trugen die Kollektivüberschrift „Grillen aus dem Tagebuch eines armen Musikers", woraus später das Tagebuch eines verstorbenen Musikers wurde: „Caprices esthétiques, extrait du journal d'un musicien defunt". Ausserdem schrieb Wagner um seines Rienzi willen zehn ausführliche Korrespondenzen für die Dresdner „Abendzeitung" des den Schriftstellernamen Theodor Hell führenden Hofrat Winkler und liess sich auch in August Lewalds „Europa" vernehmen mit „Pariser Amüsements" und „Pariser Fatalitäten für Deutsche". Ein Vierteljahr lang trug er sich mit dem ernstlichen Gedanken, auf Grund des von Bibliothekar Anders gesammelten Materials eine monumentale Beethoven-Biographie zu schreiben. Doch konnte der Plan nicht ver-

wirklicht werden, trotzdem drei grosse deutsche Verlagsbuchhandlungen angegangen worden waren.

Sieben der in Paris entstandenen Novellen und Aufsätze reihte Wagner in seine Gesammelten Schriften ein unter dem gemeinsamen Titel „Ein deutscher Musiker in Paris". Er fingiert einen Freund R . . ., den er teils als Verfasser, teils als redende und handelnde Hauptperson erscheinen lässt. Doch veröffentlicht er nicht die ganze literarische Hinterlassenschaft seines erdichteten Freundes, weil es ihm ein peinliches Gefühl erweckte, manche der unter einem schweren Druck nur des Gelderwerbes wegen entstandenen Aufsätze als wahre Äusserungen und Dokumente seiner Persönlichkeit der Nachwelt zu überliefern.

Wagner tritt uns in diesen frühen Schriften sogleich als Ästhetiker entgegen. Selbstverständlich bietet er hier nicht systematisch geschlossene oder auch nur wissenschaftlich gemeinte Gedanken, sondern Darlegungen von mehr oder weniger gelegentlichem Charakter, wie sie sich in einen novellistischen und musikalisch-kritischen Rahmen einfügen. Trotz ihrer Zwanglosigkeit sind Wagners Reflexionen aber doch von hohem Werte. Denn ohne sich im besonderen darum zu bemühen, war er schon in jenen Jahren zu einer so tiefen und klaren Erkenntnis vom Wesen seiner Kunst gelangt, wie sie eben nur dem Genius beschieden sein kann, der mühelos findet, was anderen all ihr Ringen nicht erschliesst.

Über deutsches Musikwesen

Der erste für die „Gazette" geschriebene Beitrag erschien am 12. Juli 1840 unter dem Titel „De la musique allemande" („Über deutsches Musikwesen"). Als Schriftsteller ist Wagner jetzt im Vollbesitze seiner Kraft, als Musiker zeigt er sich immer noch im Zustande des Werdens und der unklaren inneren Gärung. Mehr und mehr drängt sich seinem Gefühle die allseitige, unendliche Überlegenheit des deutschen musikalischen Geistes auf, aber aus den früheren Jahren ist ihm noch ein letzter Rest von Befangenheit geblieben. Diese innere Unausgeglichenheit hat zur Folge, dass sein Urteil nicht immer die sichere Mitte zu halten weiss, sondern der heimatlichen Musik schliesslich auf der einen Seite zu viel, auf der anderen zu wenig gibt. Überzeugend zwar und ergreifend wirken die Innigkeit, Wärme und Begeisterung, die seine Worte über Deutschland und deutsches Wesen beseelen. Er preist die Gemütstiefe des Deutschen, dessen Gerechtigkeit und die Universalität seines Geistes, die ihn befähige, unter jeder Himmelsgegend, in jeder Sprache und jedem Volke das Vorzüglichste zu leisten (I 160). Die musikalische Eigenart der Nationen charakterisiert Wagner in diesem Zusammenhange dahin, dass der Italiener Sänger sei, der Franzose Virtuos, nur der Deutsche aber Musiker: „Der Deutsche hat ein Recht, ausschliesslich mit „Musiker" bezeichnet zu werden, denn von ihm kann man sagen, er liebt die Musik ihrer selbst willen,

nicht als Mittel zu entzücken, Geld und Ansehen zu erlangen, sondern weil sie eine göttliche, schöne Kunst ist, die er anbetet, und die, wenn er sich ihr ergibt, sein ein und alles wird. . . . . Der Deutsche will seine Musik nicht nur fühlen, er will sie auch d e n k e n. Somit schwindet die Lust zur Befriedigung des blossen Sinnenreizes und das Verlangen nach Geisteslabung tritt ein" (151, 155). Voll Bewunderung weist Wagner hin auf Johann Sebastian Bach und die protestantische deutsche Kirchenmusik (158, 159). Als das spezifisch deutsche Gebiet gilt ihm aber die Instrumentalmusik: „Was Wunder, wenn der ernste, tiefe und schwärmerische Deutsche gerade diesem Genre der Musik sich mit grösserer Vorliebe als jedem anderen zuwendet? Hier, wo er sich ganz seinen träumerischen Phantasien hingeben kann, wo die Individualität einer bestimmten und begrenzten Leidenschaft nicht seine Imagination fesselt, wo e r i m g r o s s e n R e i c h e d e r A h n u n g e n sich ungebunden verlieren kann, hier fühlt er sich frei und in seiner Heimat. Um sich die Meisterwerke dieses Genres der Kunst zu versinnlichen, bedarf es keiner glänzenden Bühnen, keiner kostbaren ausländischen Sänger, keiner Pracht der theatralischen Ausstattung: ein Klavier, eine Violine reicht hin, die glänzendsten und hinreissendsten Imaginationen wachzurufen. . . . . Die Instrumentalmusik ist somit das ausschliessliche Eigentum des Deutschen, sie ist sein Leben, sie ist seine Schöpfung! Und eben in jener bescheidenen, schüchternen Verschämtheit, die einen Hauptzug des deutschen Gemütes ausmacht, mag das Gedeihen dieses Genres einen wichtigen Grund haben." (156).

So schön und tief diese Auffassung des jungen Wagner anmutet, und so deutlich sie erkennen lässt wohin sein innerstes Herz ihn zieht, so hat sie sich doch noch

nicht voll erprobt auf dem Boden der Wirklichkeit, sondern wird unversehens zur blossen Phantasiekonstruktion und dichterischen Umgestaltung der tatsächlichen Verhältnisse. Gerade als ob er sein Urteil über die deutsche Vokalmusik auszugleichen strebe, zeigt Wagner den Franzosen jetzt in seinen weiteren Schilderungen ein Idealbild des deutschen Musikers und intimen Musiklebens, wie es eben nur in seinem Kopfe existierte. Der ältere Wagner spottet als Herausgeber mit feiner Ironie in Amerkungen über die jugendlich-unkundigen Phantasien des Pariser Schriftstellers. Durch seinen Lebenskampf belehrt, hatte er in anderem Sinne über das deutsche Musikwesen in seiner Allgemeinheit urteilen gelernt. Doch bleibt jenes rosige Idealbild bei aller Übertreibung immer gleich anmutend in seiner weltfremden Naivität, da es geboren ist aus einer warmen Liebe zum deutschen Wesen und veredelt erscheint durch eine reizende jugendliche Schwärmerei und Gemütstiefe.

In schroffem Gegensatze zu dem, was er selbst später mit Feuereifer verfocht, ist der Wagner jener Tage auch noch geneigt, die Instrumentalmusik im Prinzip über jedes andere musikalische Genre zu stellen, selbst über das dramatische. Was ihm nachmals als die Vorbedingung jedes höchsten musikalischen, ja künstlerischen Schaffens überhaupt erschien, die Befruchtung der Musik durch die Poesie und lebendige dramatische Darstellung, das erklärt er jetzt in einer sonderbaren Verblendung für eine Hemmung, wenn nicht gar Verunreinigung der absoluten Musik. Mit Recht geht er zwar davon aus, dass kein anderes Genre die Musik in so selbständiger und eigentümlicher Gestalt zeige wie die Instrumentalmusik, knüpft aber daran den allzu raschen Schluss, dass jedes hinzutretende andere

Element deren Einheit und Selbständigkeit aufhebe, ohne sich doch zu ihrer Höhe emporschwingen zu können. Daher erscheint ihm jedes Heraustreten der Musik aus ihrer Isolierung als „jedenfalls dem Genre der höheren Instrumentalmusik untergeordnet“: „Ist es denn möglich,“ ruft er aus, „dass mit der üppigsten Zutat aller anderen Künste ein prachtvolleres und erhabeneres Gebäude aufgerichtet werden könne, als ein einfaches Orchester imstande ist, in der Aufführung einer Beethovenschen Sinfonie zu erbauen? Gewiss nicht! Die reichste sinnliche Ausstattung kann nimmermehr das vergegenwärtigen, was eine Aufführung jener Meisterwerke in Wirklichkeit selbst hinstellt.“ (155, 156.)

Diese für einen werdenden Dramatiker doppelt verwunderliche Auffassung mag ihren Grund darin haben, dass Wagner zwar damals schon ein mehr oder weniger deutliches Bewusstsein von dem geringeren Werte der in jenen Tagen herrschenden und von ihm selbst gepflegten „grossen“ Oper hatte, aber doch noch zu tief im Geiste seines eigenen Rienzi befangen war, um die Sachlage in aller Klarheit überblicken zu können. Vor allem erkannte er immer noch nicht in vollem Masse den unbedingten, auf überlegenem dramatischen Triebe beruhenden Vorrang der deutschen Oper, die schon damals ebenbürtig neben der deutschen Instrumentalmusik stand, und auf der er selbst weiter zu bauen berufen war. So kommt es, dass der nachmalige Schöpfer des deutschen musikalischen Dramas unserer Tage nicht nur die rein instrumentale Musik im Prinzip über die dramatische stellt, sondern in einer erneuten Anwandlung von Unklarheit und Schwäche vollends die Superiorität der Franzosen und deren Verbrüderung mit den Deutschen gerade auf dem dramatischen Gebiete predigt,

auf dem er selbst später die strengste Scheidung gefordert und vollzogen hat. Er ersehnte eben mit allen Fibern einen raschen Erfolg seines der Vollendung entgegengehenden Rienzi, und so ward der Wunsch Vater des ihm im Grunde wesensfremden Gedankens. In begeistert schönen Worten feiert er zwar Mozart und Weber, erwähnt Spohr und Marschner, geht dabei aber doch von der Voraussetzung aus, dass die Vokalmusik bei den Deutschen viel weniger einheimisch sei, und dass insbesondere deren grösstes und wichtigstes Gebiet, die Oper, bei ihnen nie eine gleiche Höhe erreicht habe wie die Instrumentalmusik (157), ja, dass der grössere Genre der dramatischen Musik auf deutschem Boden überhaupt nicht von selbst gedeihe (166). Für die wesentliche Grundlage der deutschen Oper hält Wagner in seiner Befangenheit nicht sowohl den echten, grossen dramatischen Fortgang, sondern das seelenvolle, einfache Lied. Diese sonderbare Auffassung findet er bestätigt durch die Zauberflöte und den Freischütz, welch letzterer ihm weniger als ein Drama, denn als eine grosse, rührende Ballade erscheint: „Und wirklich hat sowohl Mozarts Zauberflöte wie Webers Freischütz nicht undeutlich bewiesen, dass in diesem Gebiete das deutsche musikalische Drama zu Hause, darüber hinaus ihm aber die Grenze gesteckt sei.“ Auch in Webers Euryanthe erblickt Wagner ganz wieder wie in seinem allerersten Aufsatze einen Beweis dafür, dass es der deutschen Oper nicht gegeben sei, sich über eine gewisse Begrenztheit zu erheben und den Streit gewaltiger Leidenschaften in einer höheren Sphäre zu zeichnen (164).

Was der Wagner des Rienzi bei den Deutschen vermisst, den ins Grosse gehenden dramatischen Zug, das findet er, geblendet durch deren neueste Errungenschaften, in

reichem Masse bei den Franzosen, insbesondere bei Auber, dessen ‚Stumme' er begeistert preist. Von einer Amalgamierung deutschen und französischen Wesens verspricht er sich nun das Höchste, denn darin wenigstens glaubt er die Deutschen den Franzosen überlegen, dass sie imstande seien, ein aufgepfropftes fremdes Reis zur schönsten, universellen Blüte zu bringen: „Was also die dramatische Musik betrifft, so können wir annehmen, dass gegenwärtig der Deutsche und der Franzose nur eine haben, mögen ihre Werke nun auch in dem einen Lande zuerst produziert werden, so ist dies doch mehr örtliche als wesentliche Differenz. — Möge diese schöne Vereinigung nie gelöst werden. Denn es ist keine Mischung zweier Nationen denkbar, deren Verbrüderung grössere und vollkommenere Resultate für die Kunst hervorbringen könnte, als die der Deutschen und Franzosen." (165, 166.)

Das Schwanken, dem Wagners geistige Entwicklung damals naturgemäss noch unterworfen war, kommt auch in den sonstigen Äusserungen seiner Persönlichkeit zum Ausdruck. Noch hatte er auch als Mensch nicht seine volle, abgeschlossene Reife erreicht. Er war gelähmt und niedergedrückt durch allzuviel Sorge und Not, wovon er in der Novelle „Ein Ende in Paris" eine ergreifende Schilderung entwirft. Seine nach Dresden an Ferdinand Heine und Wilhelm Fischer gerichteten Briefe aus diesen Jahren lassen sehr deutlich die in ihm vorherrschende Hilfsbedürftigkeit erkennen. Er ist voll ängstlicher Besorgnis um den Theatererfolg seines Rienzi, er ist willfährig, ergeben, schmiegsam, zu Konzessionen bereit, fast unterwürfig. Er bittet, jam-

mert und fleht und verspricht im voraus überschwengliche Dankbarkeit.

Diese seelische Verfassung war es auch, was ihn zu seinem von Widersprüchen nicht ganz freien Verhalten gegen Meyerbeer und dessen Musik drängte. Vermutlich unmittelbar nach den Erörterungen „Über deutsches Musikwesen" konzipierte er für die ‚Gazette' einen unveröffentlicht gebliebenen Aufsatz, welcher Meyerbeer in einem Atem mit Händel, Gluck, Mozart, Beethoven den nicht mehr zu überbietenden Höhepunkt und Abschluss jener ganzen Periode nannte. Etwas später schon gab Wagner aber in der ‚Gazette' seiner Entrüstung Ausdruck, dass er in den Konzerten Robert dem Teufel unmittelbar neben Beethoven und Weber begegnen müsse (I 171,172). Trotzdem bezeichnete er einige Monate später in seinem ersten Bericht für die Dresdner „Abendzeitung" die Hugenotten und Robert als wahrhaft ausgezeichnete Werke von unvergänglicher Wirkungskraft, Meyerbeer als den deutschen Messias, der allein die Pariser grosse Oper aus allen Nöten retten könne. Nach weiteren zweieinhalb Monaten schafft sich im dritten Dresdner Berichte dann wieder unverhohlene Verachtung solcher Musik Luft. Diese Widersprüche sind nicht abzustreiten und können auch nicht mehr auf Irrtümer der künstlerischen Entwicklung allein gegründet werden. Es gibt nur eine ausreichende Erklärung dafür: das ist Wagners unsägliche Not, die ihm in diesem Punkte noch nicht die volle Freiheit gestattete. Wie konnte er sich unbefangen und rückhaltlos aussprechen über einen Mann, an dessen Fürsprache sein Lebensglück hing, und dem er noch zu Ende des folgenden Jahres für einige Zeilen seiner „gepriesenen Hand" mit aufgeregt enthusiastischen Worten zu danken sich gedrungen sah? Erst die kommende

Zeit sollte in ihm mit dem Wachsen seines Selbstgefühles auch die seiner geistigen Grösse entsprechende menschliche Kraft des Charakters zur vollen Höhe entwickeln. Nach Verlauf von abermals zehn Iahren schrieb er keine demütigen Briefe mehr. Noch rascher aber fand er seine rein künstlerische Persönlichkeit.

Der Virtuos und der Künstler

Jene musikalischen Verbrüderungsgedanken waren nicht mehr von langer Dauer. Denn schon fing Wagner an, sich auf sich selbst zu besinnen und auf die dem deutschen Wesen eingeborene dramatische Urkraft, die ihre ganze Macht nur dann entfalten kann, wenn sie eigene Wege wandelt. Je mehr ihm dies zum Bewusstsein kam, und je mehr er selbst sich als Träger jener überlegenen deutschen Kraft zu fühlen begann, desto schroffer wandte er sich ab von allem französischen Musikbetriebe und ward zu dessen schärfstem Kritiker. Der junge Feuerkopf, in dem allgemach eine neue künstlerische Welt gärte und nach Gestaltung drängte, hätte damals zwar auch in Deutschland auf Schritt und Tritt mit den herrschenden Gewalten kollidieren müssen. Für den Augenblick sah er aber nur das Nächstliegende, woran er sich wundstiess, so dass er nun zu allen Waffen des Spottes, Hohnes und der flammenden Entrüstung griff. Schon der Aufsatz „Du métier de virtuose et de l'indépendance des compositeurs; fantaisie esthétique d'un musicien" („Der Virtuos und der Künstler") zeigt eine ganz veränderte Haltung. In anderem Sinne als zuvor vergleicht Wagner jetzt deutsche und welsche Musik. In einem herrlichen Gleichnis, wie es nur ein gottbegnadeter Dichter ersinnen kann, erzählt er von dem Genius der Musik, der als ein Wunderjuwel im tiefsten Erdinnern verborgen ruhe. Nur ein Bergmann aus Salzburg und ein anderer aus Bonn seien zu diesem Juwel vorgedrungen und

haben seinen wunderbaren Glanz erschaut. Später seien noch viele gekommen, die aber nur Schlacken und Katzengold aufwarfen, so dass das Juwel seitdem unter immer höher sich anhäufendem Geröll verborgen liege.

Es ist nicht schwer zu erraten, wen Wagner mit jenen beiden Bergleuten und ihren unebenbürtigen Nachfolgern meint. Immer deutlicher tut sich ihm die tiefe Kluft auf, welche die deutschen Grossmeister trennt von einem Meyerbeer und Rossini. Er erkennt die Hohlheit eines eleganten Publikums, das wahllos und kritiklos hohe Kunst einschlürft wie deren Zerrbild; er spottet über die Opernschablone seiner Zeit, über das stereotype „Ah! Tremate!" und „Maledetta!" Eine italienische Don Juan-Aufführung entflammt seinen Zorn und, wahrlich, das Gericht, das er hält, hat kaum seinesgleichen. Wagners kritisches Erwachen bietet ein hinreissendes Schauspiel: sein genialer Geist fängt an zu funkeln und zu blitzen, sein Ton wird keck, scharf und, wo es die Sache will, schonungslos, sein Lob und sein Tadel sind gleich geistvoll, treffend und wuchtig. In meisterhaften Strichen zeichnet er die Sänger, wie sie sich in seinem überlegenen Auge spiegelten. Er hat sie gesehen, er hat sie gehört, hält sie fest, und das Bild, das er von ihnen entwirft, ist der Geschichte einverleibt. Er stellt die Grisi vor uns hin als glutvolle Donna Anna und Lablache als vollendeten Leporello. Er zeigt uns den steifen Don Juan Tamburinis und den Liebling des Publikums, Madame Persiani, die sich als Zerline in Mozarts schnell hinhuschender Musik fühlte wie der Fisch am Sande; schliesslich den Ottavio des nüchternen, philiströsen, breit behäbigen Rubini, dessen berühmter Triller in der B-dur-Arie für das Pariser Publikum den eigentlichen Höhepunkt der ganzen Vorstellung bedeuten mochte.

Ebenso geistvoll wie Wagners Kritik ist sein zwangloses Plaudern über das Verhältnis des schaffenden Musikers zum nachschaffenden überhaupt. Er bezeichnet diesen letzteren als den „Durchgangspunkt für die künstlerische Idee", welche durch ihn gewissermassen erst zu einem realen Dasein gelange (170). Mit überlegenem Spott charakterisiert er den in blosser technischer Brillanz hinschmelzenden und verbrausenden Instrumental-Virtuosen (171), den nur auf die Inszenierung der eigenen Persönlichkeit bedachten Virtuosen des Taktstocks wie den in theatralischer Affektation und Pose sich ergehenden Virtuosen des Gesangs (173—175).

Und von solchem hohlen Musikantentum sieht Wagner selbst sich rings umgeben! Wie soll er es anfangen, um hier durchzudringen? Himmel! Solchen Leuten soll er seine Musik zurechtmachen? Unmöglich! Bei jedem Versuche dazu müsste er jämmerlich erliegen. Er kann sich in die Lüfte schwingen, aber nicht tanzen; ein Wirbelwind hebt ihn in die Wolken, aber er kann keine Pirouette schlagen. Was sollte ihm gelingen, wollte er es jenen nachtun? Ein schnöder Purzelbaum, nichts anderes, und alles würde lachen, wenn man ihn nicht gar zum Salon hinauswiese. (171.)

Deutlichen Ausdruck findet Wagners neu errungener Standpunkt auch in seinen Berichten für die Dresdner „Abendzeitung", namentlich in den drei ersten vom 23. Februar, 6. April und 5. Mai 1841. Ungeklärt bleibt hier zwar, wie schon erwähnt, sein Urteil über Meyerbeer. Auch von Liszt hat er später eine andere Meinung fassen gelernt. Damals stellten sich bei ihm nach dessen Spiel so

heftige Kopfschmerzen und peinigende Nervenzuckungen ein, dass er sich zu Bett legen musste und nur durch Vieuxtemps' himmlische Geige wieder kuriert werden konnte. Der in den kümmerlichsten Verhältnissen lebende Wagner verbirgt gar nicht seinen Neid auf die mühelose Berühmtheit und glänzenden Einnahmen des gefeierten Pianisten, dem er sich innerlich zum mindesten ebenbürtig fühlen durfte. Er kann es durchaus nicht billigen, dass Liszt in einem Konzerte für das Denkmal Beethovens, wenn auch mit Widerstreben, eine Phantasie über Robert den Teufel vorzutragen sich bewegen liess. Pietätvoll gedenkt Wagner des noch bei Lebzeiten allzu früh vergessenen Cherubini, willig rühmt er den feurigen Geist und vornehmen Sinn eines Berlioz, das ernste Talent Halévys und die Konzerte des Conservatoire, in welchen er bessere Aufführungen von Mozarts und Beethovens Werken antraf als selbst in Deutschland. Die französische Komödie erscheint ihm als die erste und einzige der modernen Welt, sogar der französischen Malerei bringt er seine Huldigung dar in einem Berichte über das neueste Gemälde von Delaroche. Seinen eigenen Landsleuten macht er ernste und heftige Vorwürfe, dass sie Heinrich Heines seltenes Talent mit Füssen treten. Während er aber noch vor kurzer Zeit den Deutschen zugerufen hatte, dass sie sich den grossen dramatischen Zug der Franzosen zum Muster nehmen möchten, ist er jetzt im Gegenteil zu der Überzeugung gelangt, dass die modernen französischen Komponisten sämtlich aus der Schule der opéra c o m i q u e hervorgegangen seien und nur hier die ihnen eigentümlichen Vorzüge erworben haben: geistreiche musikalische Konversation, die sich anständig und populär zugleich gebe. Insbesondere der zuvor als Urbild eines grosszügigen Dramatikers so hoch gepriesene

Auber muss jetzt zur Bestätigung dieser Auffassung dienen: „Seine Heimat war und blieb immer die komische Oper; dort sammelte er die Kräfte, eine grosse Schlacht schlagen zu können und einen Sieg zu erfechten wie die Stumme von Portici.“ Der Ton Wagners seinem französischen Kollegen gegenüber hat inzwischen erheblich an Respekt verloren: für Auber, so meint er, sei das Opernkomponieren nachgerade eine Gewohnheit geworden wie dem Barbier das Einseifen. Leider komme er aber neuerdings überhaupt nur noch bis zum Einseifen oder gar zum Schaumschlagen. Sein schönes, scharfes und blankes Messer fühle man selten mehr. Mit ähnlichem bitterbösen Spott bedenkt Wagner den Komponisten des Postillon von Lonjumeau, den textefabrizierenden Scribe und die weltberühmten Sänger der italienischen Oper.

In voller Wucht kam das Bewusstsein der deutschen Überlegenheit bei Wagner zum Durchbruch, als der Freischütz am 7. Juni 1841 zum ersten Male in Paris aufgeführt wurde. Seine vor sieben Jahren ausgesprochene Meinung, dass Weber für die Oper nicht genügend begabt sei, hat der höchsten Bewunderung Platz gemacht, und in der glühenden Erregung seines Gefühls schuf er nun ein kritisches Meisterstück. Vor dem grossen Ereignis schrieb er für die „Gazette“ einführende Worte „An das Pariser Publikum“, nach der Aufführung einen Bericht „Le Freischutz“ für die Dresdner „Abendzeitung“. Beide Artikel sind in die Gesammelten Schriften eingereiht worden unter dem gemeinsamen Titel **„Der Freischütz in Paris“.**

Im Vorberichte sucht Wagner die Pariser aufzuklären

über den Geist des Werkes und über die Entstellung, die eine für die grosse Oper notwendig befundene Umarbeitung zur Folge haben müsse. Diese Ergänzung war zwar in die Hände von Hector Berlioz gelegt, dessen Begabung und Feingefühl Wagner hochschätzt; nichtsdestoweniger sieht er dem ganzen Unternehmen mit Misstrauen und schlimmen Ahnungen entgegen.

Und dass diese Befürchtungen nur allzu berechtigt waren, geht aus seinem nach der Aufführung geschriebenen Berichte hervor, den er mit einer tief empfundenen Verherrlichung deutschen Wesens einleitet. Den Franzosen aber bringt er jetzt nur herbe Geringschätzung entgegen: sie haben nun einmal kein Verständnis für die deutsche Schwärmerei und Träumerei, sie verlangen immer „Logik", und er selbst will in seinem Berichte nun logisch verfahren wie ein Franzose. Er will nichts mehr wissen von einer künstlerischen Verbrüderung mit dem Nachbarvolke. Ein solches Zusammengehen wäre ja doch nur möglich, wenn die Deutschen ein gut Teil ihrer besten Eigentümlichkeit ablegten. Und was wird erreicht, wenn man in Deutschland Fra Diavolo oder Zampa aufführt? Nichts anderes, als dass die Franzosen spotten und lachen. Sie lachen! „Was?" ruft Wagner aus, „wir, das begabteste Volk, unter denen Gott einen Mozart und Beethoven entstehen liess, sollten dazu gemacht sein, das Gespött der Pariser Salons abzugeben?" Wagner macht den Deutschen gewiss keinen Vorwurf daraus, dass sie die Vorzüge der französischen Kunst zu erkennen fähig sind, denn dieser einzige Umstand schon sei es, der sie himmelhoch über die Franzosen erhebe: „Wir sind glücklich zu schätzen, dass wir imstande sind, alles, was uns das Ausland bietet, bis auf das letzte Teilchen seines Wertes zu würdigen; es ist dies eine ausser-

ordentliche Gabe, mit der uns Deutsche der allgütige Himmel beschenkte, denn ohne sie hätte kein Universalgenie wie Mozart unter uns erschaffen werden können, und durch sie sind wir fähig, jedem, der sich über uns lustig macht, sein Gespött zu vergeben." Bei alledem ist es aber, meint Wagner, in der Natur hergebracht, dass es Zeiten des Krieges wie des Friedens gebe, und jetzt hält er die Zeit des künstlerischen Krieges mit den Franzosen für gekommen.

Noch schärfere Formen nimmt Wagners Kritik an in einem Berichte über **Rossinis „Stabat mater"**, der vom 15. Dezember 1841 datiert ist und in Schumanns Neuer Zeitschrift für Musik erschien. Wagner überschreitet hier fast die Grenze des Erlaubten, er wird geradezu beleidigend in seinen schonungslosen Ausfällen und seinem Spotte über die Frömmigkeit Rossinis. Der üppige Italiener habe sein Leben lang zu viel Gebackenes gegessen und daher zur Busse in aller Eile das Stabat mater geschrieben, wofür ihm denn auch die Absolution zuteil geworden sei. Ein Seitenhieb fällt auf Felix Mendelssohn, dessen musikalischer Religion sich das Herz von ganz Deutschland erschliesse. Die volle Schale seines Hohnes giesst Wagner schliesslich aus über die elegante Pariser Welt und die Verleger, die einen Walzer Rossinis mit Gold aufwiegen: „O, ihr närrischen Leute," ruft er ihnen zu, „habt ihr denn euer Geld nicht lieber? Ich kenne jemand, der euch für fünf Franken fünf Walzer macht, von denen jeder besser ist als jener armselige des reichen Meisters!"

Über die Ouverture

In ruhigere Bahnen lenkt Wagner ein mit seinem Aufsatz „De l'ouverture" („Über die Ouverture") veröffentlicht zu Anfang des Jahres 1841 in drei Nummern der ‚Gazette'. Während die zuvor erörterten Schriften Kampf und Streit atmen und geboren sind aus dem Widerspruche einer überlegenen Natur gegen einengende Verhältnisse und künstlerische Versumpfung, zeigt die Abhandlung über die Ouverture des heranreifenden Meisters Gründlichkeit wie den Scharfblick, mit dem er die geschichtliche Entwicklung — zwar nicht als gelehrter Historiker, aber doch als Kenner und tief denkender Ästhetiker — zu beurteilen wusste bis zu dem Punkte, wo er selbst einsetzte. In seltener Klarheit überblickt er die hervorragendsten Leistungen in der Form der Ouverture, überall geht sein Sinn dabei nur auf das Wichtigste, indem er die entwicklungsfähigen und entwicklungsbedürftigen Keime heraushebt. Wenn es ein Merkmal wahrer geistiger Grösse ist, dass sie sich der Bedeutung ihrer unmittelbaren Vorgänger nach deren Verdiensten und Mängeln klar bewusst bleibt, so besitzt Wagner dies Merkmal jetzt in vollem Masse.

Wagner betrachtet die Ouverture als einen i d e a l e n P r o l o g, der uns in die höhere Sphäre des Dramas versetzen soll (202). Ihre höchste Bestimmung sieht er darin, dass sie mit den eigentlichen Mitteln der selbständigen Musik d i e c h a r a k t e r i s t i s c h e I d e e d e s D r a -

mas wiedergebe und zu einem Abschluss führe, welcher der Lösung der Aufgabe des szenischen Spieles vorahnungsvoll entspreche (204): zwei in einem Tonsatze zusammengestellte musikalische Themen lassen in ihrer Bewegung (ja) immer eine gewisse Neigung, ein Streben nach einer Kulmination erkennen, (auch) eine Konklusion erscheint zu unserer Beruhigung dann unerlässlich, denn unser Gefühl*) verlangt danach, für die eine oder die andere Stimmung sich gänzlich zu entscheiden. Da nun ein ähnlicher Kampf der Prinzipien dem Leben eines Dramas erst seine höhere Bedeutung gibt, so widerstrebt es den unverfälschtesten Wirkungsmitteln der Musik keineswegs, jenem ihr eigenen Widerstreite der Tonmotive einen der dramatischen Tendenz ... ähnlichen Abschluss zu geben (203). Von dem Gefühle hiervon bestimmt, verfuhren Cherubini, Beethoven und Weber bei der Konzeption ihrer meisten Ouverturen, in derjenigen zum Wasserträger ist diese Krisis mit grösster Bestimmtheit gegeben; die Ouverturen zu Fidelio, Egmont, Coriolan, sowie die zum Freischütz drücken die Entscheidung eines heftigen Kampfes klar und sicher aus. Der Punkt der Berührung mit dem dramatischen Sujet liegt (vor allem) in dem Charakter der beiden Hauptthemen, sowie in der Bewegung, in welche diese die musikalische Ausarbeitung versetzt (204). Allerdings kann es sich hierbei nicht um eine Bewegung handeln, wie sie nur die dramatische Aktion bietet, sondern nur um eine solche, wie sie im Wesen der Instrumentalmusik liegt. (203.) Die Ausarbeitung (muss) immer der rein musikalischen Bedeutung der Themen entspringen, nie darf

*) Wir setzen „Gefühl" statt Wagners „Empfindung" hier und überall in der Folge, wo der moderne Sprachgebrauch es verlangt.

sie sich auf den Gang der Ereignisse im Drama selbst beziehen, weil ein solches Verfahren in unbefriedigender Weise alsbald den einzig wirksamen Charakter eines Tonstückes aufheben würde (204). Somit darf die eigentliche Entwicklung des Dramas oder die Wechselfälle im Schicksale der Hauptpersonen selbst nur einen sehr bedingten Einfluss auf die Konzeption der Ouverture, vor allem auf die Eigentümlichkeit des Schlusses derselben ausüben, denn eine rein musikalische Konzeption kann zwar sehr wohl die leitenden Grundgedanken des Dramas, nicht aber den individuellen Schicksalslauf einzelner Personen in sich fassen (205). Und es ist insbesondere eine grossartige Einfachheit in der Wahl der musikalischen Motive, die es dem Musiker ermöglicht, das schnellste und deutlichste Verständnis seiner noch so ungewöhnlichen Intentionen hervorzurufen. Denn bei aller Einfachheit in der Anwendung der Mittel, um eine längere (musikalische) Bewegung zu unterhalten, ist dem beziehungsvollen Anteile des Dramas an der Entwicklung des musikalischen Hauptgedankens in der Ouverture immer noch ein weiter Spielraum unverwehrt (203). Dabei liegt dem Tonsetzer wie in Wahrheit ebenfalls auch dem grossen tragischen Dichter nur an dem Sieg der Idee, wogegen der tragische Untergang des Helden, persönlich (und in einem sehr weiten Sinne) genommen, ihn nicht bekümmert. Auch von diesem Gesichtspunkte aus hält sich seine Musik die Verwickelungen der Einzel-Schicksale und der sie begleitenden Zufälle fern: sie kann triumphieren, wenn der Held untergeht. Nirgends drückt sich diese erhabenste Auffassung schöner aus als in der Ouverture zu Egmont, deren Schlusssatz die tragische Idee des Dramas zu ihrer höchsten Würde erhebt und uns zugleich ein vollendetes Musikstück von hinreissender Gewalt gibt.

Dass der Sieg der Idee in der tragischen Vernichtung aber auch durch ein entgegengesetztes Verfahren versinnlicht werden kann, zeigt Beethovens Ouverture zu Coriolan, die uns in unvergleichlicher Weise gerade den Zusammenbruch des Helden mit Bangen vorausfühlen und endlich mit Schrecken eintreten sehen lässt (205).

Diese ganze Auffassung der Ouverture im Sinne eines idealen Prologs, der die dramatische Handlung zwar charakterisieren, nicht aber ihre Einzelheiten vorwegnehmen soll, hat wenige Jahre später unabhängig von Wagner noch ein anderer Denker vertreten, Arthur Schopenhauer, im zweiten Bande seiner Parerga: „Die Ouverture", also sagt Schopenhauer, „soll zur Oper vorbereiten, indem sie den Charakter der Musik und auch den Verlauf der Vorgänge ankündigt: jedoch darf dies nicht zu explizit und deutlich geschehen, sondern nur so, wie man im Traume das Kommende vorhersieht." Wenn auch nur für einen Augenblick sehen wir hier wieder den Philosophen und den Künstler ohne ihr Wissen Hand in Hand gehen, beide geleitet von demselben Triebe nach Erkenntnis, der sie, so verschieden ihr Ausgangspunkt sein mochte, doch zu gleichen Zielen gelangen liess.

Als ein Muster ihrer Gattung bezeichnet Wagner Glucks Ouverture zu „Iphigenia in Aulis". Er findet in ihr den Hauptgedanken des Dramas in mächtigen Zügen mit einer fast ersichtlichen Deutlichkeit gezeichnet (196), nämlich den Kampf oder mindestens die Entgegenstellung zweier sich feindlicher Elemente, deren eines das Kriegsverlangen des griechischen Heeres, deren anderes das Leiden Iphigeniens ist: „das fortgesetzt durch diesen einzigen Kontrast sich bewegende Tonstück gibt uns unmittelbar die grosse Idee der griechischen Tragödie, indem es uns ab-

wechselnd mit Schrecken und Mitleid erfüllt. So gelangen wir in die erhaben aufgeregte Stimmung, die uns auf ein Drama vorbereitet, dessen höchste Bedeutung sie uns im voraus enthüllt und dadurch uns anleitet, die folgende Handlung selbst nach dieser Bedeutung zu verstehen." (202, 203.)

Nach Gluck war es Mozart, welcher der Ouverture ihre wahre Bedeutung gab: „Ohne peinlich das ausdrücken zu wollen, was die Musik nie ausdrücken kann und soll, nämlich die Einzelheiten und Verwickelungen der Handlung selbst,... erfasste er mit dem Blick des wahren Dichters den leitenden Hauptgedanken des Dramas, entkleidete ihn von allem Nebensächlichen und Zufälligen des tatsächlichen Ereignisses, um ihn als musikalisch verklärtes Gebilde, als in Tönen personifizierte Leidenschaft, jenem Gedanken als rechtfertigendes Gegenbild hinzustellen, in welchem dieser und somit die dramatische Handlung selbst eine dem Gefühle verständliche Erklärung gewann. Andererseits entstand so ein ganz selbständiges Tonstück, gleichviel ob es sich in seiner äusserlichen Fassung an die erste Szene der Oper anschloss (196, 197). — Für die bedeutendste Ouverture Mozarts hält Wagner die zu Don Juan, in der wiederum der leitende Gedanke des Dramas in zwei Hauptzügen gegeben ist: „eine leidenschaftliche Erregtheit des Übermutes steht im Konflikt mit einer furchtbar bedrohenden Übermacht, welcher jene zu unterliegen bestimmt scheint. Hätte Mozart noch den schrecklichen Abschluss des dramatischen Sujets hinzugefügt, so fehlte dem Tonwerk nichts, um als ein vollständiges Ganzes, als ein Drama für sich, betrachtet zu werden, aber der Meister lässt den Ausgang des Kampfes nur ahnen: in dem wundervollen Übergange zur ersten

Szene lässt er die feindlichen Elemente wie unter einem höheren Willen sich beugen; nur ein klagender Seufzer weht über die Kampfstätte dahin. So fasslich und klar der tragische Hauptgedanke der Oper sich in dieser Ouverture ausspricht, so findet sich in dem musikalischen Gewebe doch nicht eine einzige Stelle, welche irgendwie in eine unmittelbare Beziehung zu dem Gange der Handlung zu bringen wäre, wir müssten denn die der Geisterszene entnommene Einleitung in diesem Sinne beachten wollen, welcher wir für diesen Fall jedoch umgekehrt erst am Ende der Ouverture zu begegnen haben sollten. Dagegen ist das eigentliche Hauptstück der Ouvertüre frei von jeder Reminiszenz der Oper, und, während den Zuhörer nur die rein musikalische Ausarbeitung der Themen fesselt, wohnt seine geistige Empfindung den Wechselfällen eines erbitterten Ringkampfes bei, den er wiederum doch nie als dramatische Handlung vor sich entwickelt zu sehen erwartet." (199, 200.)

Auch die Ouverturen Cherubinis nennt Wagner poetische Skizzen des im Drama verwirklichten Hauptgedankens, der in ihnen nach seinen allgemeinsten Zügen erfasst und in gedrängter Einheit musikalisch wiedergegeben erscheine (197). Den Ouverturen Webers widmet Wagner schöne, treffende Worte, die aufs neue zeigen, wie klar er sah, und wie unbestechlich sein Urteil auch seinen Lieblingen gegenüber blieb. Er bezeichnet Weber als den Erfinder einer neuen Gattung der Ouverture, der „dramatischen Phantasie", von welcher die Ouverture zu Oberon eines der schönsten Erzeugnisse sei. Doch konnte diese Gattung eben nur durch Webers Meisterhand auf der Höhe erhalten werden, bei kleineren Talenten musste sie zerbröckeln und immer mehr zum blossen Potpourri hin-

führen. Als erste Potpourri-Ouverture erwähnt Wagner die zur Vestalin von Spontini. Trotz sonstiger glänzender Eigenschaften zeige diese Komposition doch schon Spuren jener leichten und oberflächlichen Manier, welche alsdann die vorherrschende wurde: „Um den dramatischen Gang einer Oper im voraus zu zeichnen, handelte es sich nicht mehr darum, ein neues, künstlerisch in sich abgeschlossenes, musikalisch konzipiertes Gegenbild zu geben, sondern man las hier und dort die einzelnen Effektstellen der Oper, weniger um ihrer Wichtigkeit, als ihrer Gefälligkeit willen zusammen und reihte sie in banaler Aufeinanderfolge sich Glied um Glied an. Dies war ein Arrangement, wie es nachträglich von Potpourri-Fabrikanten oft noch viel überraschender und effektvoller aus den Motiven derselben Oper verfertigt wurde." (198, 199) — Wenig Gutes lässt Wagner an den Ouverturen zu Tell von Rossini und zu Zampa von Herold (199). Unsere Zeit, der sich der Quell der Melodie allerwärts weniger reichlich erschliesst, wird sich allerdings kaum mehr geneigt zeigen, sein allzu strenges Urteil zu unterschreiben.

Noch in einem anderen, wichtigeren Punkte müssen wir uns die Freiheit nehmen, Wagner zu widersprechen, sofern es überhaupt erlaubt erscheint, in Fragen von musikalisch-künstlerischer Art der Autorität des reifenden Meisters gegenüber eine abweichende Meinung geltend zu machen. Es handelt sich um Wagners Deutung der dritten Leonoren-Ouverture von Beethoven, deren seelisch-dichterischen Gehalt er zwar in die schönsten Worte fasst (200, 201), die er zugleich aber in einen unhaltbaren Gegensatz zur Don Juan-Ouverture bringt. Wir begegnen hier zum ersten Male seiner seltsamen theoretischen Geringschätzung der einzigen Oper Beethovens, des Fidelio.

Wagner ist der Meinung, dass Beethoven „nie die ihm entsprechende Veranlassung zur Entfaltung seiner ungeheuren dramatischen Instinkte“ gefunden und daher gewissermassen notgedrungen in der Form der Ouverture aus reinen Tongebilden sein gewolltes Drama geschaffen habe. Wagner möchte den Anschein erwecken, als ob die in der Oper Fidelio selbst angeblich durch kleinliche Details geschwächte und aufgehaltene Handlung erst in der Leonoren-Ouverture zur vollen Entwicklung und Wirkung komme, dass diese Ouverture somit nicht, wie die zu Don Juan, ein idealer Prolog, sondern das eigentliche Leonoren-Drama sei: „fern davon, nur eine musikalische Einleitung zu dem Drama zu geben, führt sie uns dieses bereits vollständiger und ergreifender vor, als es in der nachfolgenden gebrochenen Handlung geschieht. Dies Werk ist nicht mehr eine Ouverture, sondern das gewaltigste Drama selbst.“ (197, 200, 201.)

Diese Auffassung, so fesselnd sie ist und so sehr sie die überragende Grösse des Beethovenschen Werkes zur Geltung bringt, bedarf doch der Einschränkung. Wir wenden uns gewiss nicht dagegen, dass Wagner den seelischen Gehalt der Ouverture in Worte zu fassen sucht. Seine Umschreibung mag ja vielleicht bei aller Schönheit eine allzu brünstige Färbung tragen und nicht dem feinsten Gefühle gemäss der ganzen Reinheit und Keuschheit der Komposition entsprechen. Aber sie ist doch immer voll feurig-poetischen Schwunges und könnte nur Philister ärgern, die Worte und Bilder für mehr oder etwas anderes halten als nur für versuchte Umschreibungen des musikalischen Gehaltes. Wagner schiesst aber in seiner ungemessenen Bewunderung der Leonoren-Ouverture und in seinem Bestreben, dieser Bewunderung vollen Ausdruck zu geben,

tatsächlich übers Ziel hinaus. Beethovens Ouverture bedeutet zwar nach der zu Don Juan gewiss einen Fortschritt technisch wie künstlerisch. Der Unterschied beider Werke liegt jedoch weniger in der Anlage, Entwicklung und dramatischen Beziehung, als in den musikalischen Gedanken an und für sich genommen. Die Leonoren-Ouverture ist wie die zu Don Juan eine rein instrumentale Konzeption, das Thema der Florestan-Arie und das Trompetensignal sind in ihr zu bloss musikalischen Bestandteilen geworden, ganz wie die Komtur-Musik bei Mozart. Die Leonoren-Ouverture ist auch nicht etwa „dramatischer" und nimmt nicht in einem anderen, erschöpfenderen Sinne das Drama vorweg. Noch weniger ist richtig, dass nur derjenige sie ganz verstehen kann, der das Schicksal Leonorens und ihres Gatten aus der Oper schon kennt. Man dürfte im Gegenteil mit grösserem Rechte behaupten, dass nur derjenige Leonorens Wesen voll erfasst, dem die Ouverture ihren ganzen Geist erschlossen hat. Der entscheidende Punkt liegt vielmehr darin, dass Beethovens Ouverture nicht sowohl den Charakter des g a n z e n D r a m a s abspiegelt, dem sie zu entsprechen hat, des Fidelio, sondern den zur höchsten Idealität verklärten E i n z e l charakter Leonorens — daher auch ihre Benennung. Sie ist in ihrer Gesamterscheinung erhabener, feuriger, grösser, dithyrambischer als die Oper selbst, und daraus ergibt sich jener von Wagner festgestellte Widerspruch, den ja auch die Praxis dadurch bestätigt, dass v o r der Oper fast immer die eigentliche Fidelio-Ouverture gespielt zu werden pflegt. Das allgemeine Urteil fühlt mit Recht nach der Leonoren-Ouverture in den Bühnenvorgängen zunächst eine gewisse Abschwächung, denn die Oper erhebt sich zu diesem höchsten Schwunge nur an den wenigen Stellen, wo Leonorens

Seelenleben in aller Grösse durchbricht. Daraus folgt aber nur, dass die Ouverture in einem gewissen Sinne über den Fidelio hinausragt, dass sie, um ihrer Ouverturen-Funktion völlig genügen zu können, eines im Ganzen noch grösser und erhabener stilisierten Hintergrundes bedürfte, nicht aber, dass sie, wie Wagner behauptet, in einem prinzipiellen Gegensatz zur Don Juan-Ouverture steht und das Drama erschöpfender vorführt als die „gebrochene" Handlung der Oper selbst.

Der Künstler und die Öffentlichkeit

Ein anderes Gebiet eröffnen uns die glutvoll schönen, schmerzgeborenen und tiefsinnigen Reflexionen, die Wagner unter dem Titel „Le musicien et la publicité" [„Der Künstler und die Öffentlichkeit"] niedergelegt hat (Gazette vom 1. April 1841). In all seiner grossen Lebensnot und Drangsal stellt er sich die Frage, was es denn eigentlich sei, das ihn antreibe, vor die Öffentlichkeit zu treten und so viel Kampfesmühe, Sorge, Angst und Not auf sich zu nehmen, anstatt ruhig bei sich selbst zu bleiben mit den ungemessenen Schätzen seines Inneren. Die Antwort, die er auf diese Frage findet, macht zwar vor dem ungelösten Rätsel Halt, aber das leidenschaftlich schmerzliche Suchen und Drängen seiner eingeengten grossen Seele übt darum doch eine wunderbar anziehende, ergreifende Wirkung. Es erschliesst die Tiefe, Reinheit und Keuschheit seines künstlerischen Wesens und die ganze Tragik seines inneren Kampfes: Wenn ich allein bin, also lauten seine herrlichen Worte, und in mir die musikalischen Fibern erbeben, bunte, wirre Klänge zu Akkorden sich gestalten, und endlich daraus die Melodie entspringt, die als Idee mir mein ganzes Wesen offenbart, wenn das Herz dann in lauten Schlägen seinen ungestümen Takt dazu gibt, die Begeisterung in göttlichen Tränen durch das sterbliche, nun nicht mehr sehende Auge sich ergiesst, — dann sage ich mir oft: welch grosser Tor bist du, nicht stets bei dir zu bleiben, um diesen einzigen

Wonnen nachzuleben, statt dass du dich nun hinaus, vor jene schauerliche Masse, welche Publikum heisst, drängst, um durch eine gänzlich nichtssagende Zustimmung die absurde Erlaubnis zur fortgesetzten Ausübung deines Kompositionstalentes dir zu gewinnen! Was kann dir dieses Publikum mit seiner allerglänzendsten Aufnahme geben, das auch nur den hundertsten Teil des Wertes jener heiligen, ganz aus dir allein quillenden Erquickung hat? Warum verlassen die mit dem Feuer göttlicher Eingebung begnadigten Sterblichen ihr Heiligtum und rennen atemlos durch die kotigen Strassen der Hauptstadt, suchen eifrigst gelangweilte, stumpfe Menschen auf, um ihnen mit Gewalt ein unsägliches Glück aufzuopfern? Und welche Anstrengungen, Aufregungen, Enttäuschungen, bis sie nur dazu gelangen, dieses Opfer vollbringen zu können! Welche Kunstgriffe und Anschläge müssen sie einen guten Teil ihres Lebens in das Werk setzen, um der Menge das zu Gehör zu bringen, was sie nie verstehen kann! Geschieht dies aus Besorgnis, die Geschichte der Musik möchte eines schönen Tages stille stehen? . . . . Es muss damit eine besondere, unbegreifliche Bewandtnis haben: wer ihrer Macht sich unterworfen fühlt, muss sie für verderblich halten (180, 181).

Man sagt, es sei die P f l i c h t des Genies, der Menschheit zu Gefallen zu leben. Nur findet es sich, dass diese Pflicht ihm nie zum Bewusstsein kommt und am allerwenigsten dann, wann es eben in seiner eigensten Funktion des Schaffens begriffen ist. Das Genie ist in betreff der Pflicht das gewissenloseste Wesen: nichts bringt es aus ihr zustande und . . . . ganz gewiss regelt sich durch sie auch sein Verkehr mit der Welt nicht (181, 182). Nein! Diese Leiden sucht niemand aus Pflichtgefühl auf, und wer dieses

sich einbilden wollte, dem erwüchse die Pflicht notwendig aus einer sehr unterschiedenen Quelle. Das tägliche Brot, die Erhaltung einer Familie, das sind wichtige Triebfedern hierfür. Allein diese wirken im Genie nicht. Diese bestimmen den Tagelöhner, den Handwerker, sie können auch den Mann von Genie bestimmen, zu handwerkern, aber sie können dieses nicht anspornen zu schaffen, noch auch eben das so Geschaffene zu Markte zu bringen. Hiervon ist jedoch die Rede, nämlich wie den Drang erklären, der mit dämonischer Sucht gerade dieses edelste, selbsteigenste Gut auf den öffentlichen Markt zu führen antreibt (183).

Wenn es schon nicht eine Pflicht heissen kann, was das Genie zwingt, mit seinem Werke vor die Öffentlichkeit zu treten, so ist es noch viel weniger seine Pflicht, sich in seinem Schaffen dieser Öffentlichkeit anzupassen. Denn: welche Pflicht verlangt von dem Manne, er solle seine Ehre, von dem Weibe, es solle seine Schamhaftigkeit opfern? Im Gegenteil sollen sie um dieser Willen nötigenfalls alles persönliche Wohlergehen daran geben. Mehr als dem Manne die Ehre, als dem Weibe die Schamhaftigkeit ist aber das Genie eben sich selbst, und wird es in seinem eigenen Wesen, welches die Ehre und Schamhaftigkeit nach allerhöchstem Masse in sich schliesst, im mindesten verletzt, so ist es eben nichts, gar nichts mehr (182).

Gewiss geht hier eine Mischung geheimnisvollster Art vor sich, welche uns das Gemüt des hochbegabten Künstlers recht eigentlich als zwischen Himmel und Hölle schwebend zeigen müsste, wenn wir sie uns ganz verdeutlichen könnten. Unzweifelhaft ist hier der göttliche Trieb zur Mitteilung der eigenen inneren Beseligung an menschliche Herzen der alles beherrschende und in den furchtbarsten

Nöten einzig kräftigende. Dieser Trieb nährt sich jederzeit durch einen Glauben des Genies an sich, dem kein anderer an Stärke gleichkommt, und dieser Glaube erfüllt den Künstler wiederum mit dem Stolze, der ihn im Verkehr mit den Mühseligkeiten des Erdenjammers eben zum Fall bringt..... Er gerät in ein Gemenge, in welchem er notwendig für einen ganz anderen gelten muss, als er in Wahrheit ist ..... Er will (ja) nur frei sein, um sein Genie rein beglückend walten zu lassen. Das dünkt ihm eine so natürliche Forderung, dass er nie begreift, wie ihre Erfüllung versagt sein sollte: es kommt ja nur darauf an, der Welt das Genie klar zu manifestieren. Das, meint er immer, müsse ihm, wenn nicht morgen, so doch gewiss übermorgen gelingen. Als ob der Tod zu gar nichts da wäre! Und Bach, Mozart, Beethoven, Weber? — Aber es könnte doch einmal gelingen! — Es ist ein Elend! (183, 184).

Und in diesen furchtbar aufreibenden Zwiespalt sieht sich Wagner selbst geworfen. Er fühlt die hohe schöpferische Kraft seines Innern und ist doch zugleich schwer bedrängt durch die gemeine Not des Lebens, die jede freie Entfaltung für immer zu hemmen scheint. Er sieht kein Ende, keinen Ausweg, und in verzweiflungsvoller, hohnlachender Bitterkeit schliessen seine Reflexionen über das Verhältnis des Künstlers zur Öffentlichkeit.

Die gleiche Frage, welche abschliessend zu beantworten Wagner durch die allzu grosse Qual seines eigenen Ringens verhindert wurde, hat sich wenige Jahre später auch Schopenhauer in seinen Parerga gestellt. Zum dritten Male sehen wir beide Denker dieselben Wege wandeln, beide gleich gross in ihrer Art: der Künstler in heftig suchender Leidenschaftlichkeit eine Sprache redend voll

Glut und Innigkeit, der Philosoph in der überlegenen Ruhe seiner zur Objektivität geborenen Persönlichkeit. Schopenhauer denkt zwar weniger an die Konflikte, welche dem Genie aus dem Verlangen nach dem Beifall seiner Zeitgenossen erwachsen, als an den unaufhaltsamen Trieb zur Arbeit selbst. Seine Antwort schliesst trotzdem aber auch die Lösung der von Wagner so schmerzlich gestellten Frage ein und mag daher hier wiedergegeben werden als ein neuer Beweis der unbewussten Wesensverwandtschaft beider Männer und als ein Ausblick in die kommende Zeit, welche Wagner bei Schopenhauer die Antwort auf alle ihn bewegenden letzten Fragen finden lassen sollte.

Darin stimmt Schopenhauer mit Wagner überein, dass das Genie weder um Geld noch Ruhm arbeite. Auch sei es nicht geradezu für das eigene Ergötzen: „denn dieses wird von der grossen Anstrengung fast überwogen. Vielmehr ist es ein Instinkt ganz eigener Art, vermöge dessen das geniale Individuum getrieben wird, sein Schauen und Fühlen in dauernden Werken auszudrücken, ohne sich dabei eines ferneren Motivs bewusst zu sein. Im ganzen genommen geschieht es aus derselben Notwendigkeit, mit welcher der Baum seine Früchte trägt, und erfordert von aussen nichts weiter als einen Boden, auf dem das Individuum gedeihen kann. Näher betrachtet ist es, als ob in einem solchen Individuum der Wille zum Leben, als Geist der Menschengattung, sich bewusst würde, hier eine grössere Klarheit des Intellekts durch einen seltenen Zufall auf eine kurze Spanne Zeit erlangt zu haben und nun wenigstens die Resultate oder Produkte jenes klaren Schauens und Denkens für die ganze Gattung, die ja auch dieses Individuums eigenstes Wesen ist, zu erwerben trachtete, damit das Licht, welches davon ausgeht, nach-

mals wohltätig einbrechen möge in die Dunkelheit und Dumpfheit des gewöhnlichen Menschenbewusstseins. Hieraus also entsteht jener Instinkt, welcher das Genie treibt, ohne Rücksicht auf Belohnung, Beifall oder Teilnahme, vielmehr mit Vernachlässigung der Sorge für sein persönliches Wohl, emsig und einsam mit grösster Anstrengung seine Werke zu vollenden, dabei mehr an die Nachwelt als an die Mitwelt, durch welche es nur irre geleitet werden würde, zu denken; weil jene ein grösserer Teil der Gattung ist, und weil im Laufe der Zeit die wenigen Urteilsfähigen einzeln herankommen. — — — — — — — Sein Werk als ein heiliges Depositum und die wahre Frucht seines Daseins zum Eigentum der Menschheit zu machen, es niederlegend für eine besser urteilende Nachwelt, dies wird ihm dann zum Zweck, der allen anderen Zwecken vorgeht, und für den er die Dornenkrone trägt, welche einst zum Lorbeerkranze ausschlagen soll. Auf die Vollendung und Sicherstellung seines Werkes konzentriert sein Streben sich eben so entschieden wie das des Insekts in seiner letzten Gestalt auf die Sicherstellung seiner Eier und Vorsorge für die Brut, deren Dasein es nie erlebt: es deponiert die Eier da, wo sie, wie es sicher weiss, einst Leben und Nahrung finden werden, und stirbt getrost."

Eine Pilgerfahrt zu Beethoven

Wagners Gedanken über das Wesen der Instrumentalmusik, Vokalmusik und dramatischen Musik finden ihren ersten bedeutenden und zusammenfassenden Ausdruck in der Novelle „Une visite à Beethoven, épisode de la vie d'un musicien allemand" („Eine Pilgerfahrt zu Beethoven") — erschienen in der „Gazette" Ende November und Anfang Dezember 1840, zur selben Zeit, als Wagner seinen Rienzi vollendete und sogleich an das Hoftheater zu Dresden absandte.

Der Unternehmer dieser Pilgerfahrt ist Wagners erdichteter Freund R . . ., aus dessen angeblich nachgelassenen Papieren die Veröffentlichung erfolgt. Wagner tritt uns hier in seiner dreifach hohen Begabung als Dichter, weitausschauender Musiker und Ästhetiker entgegen; alle diese Eigenschaften wirken zusammen, ein Ganzes erstehen zu lassen, das in seiner Art einzig genannt werden darf. Die Erzählung atmet Wärme und Begeisterung. Sie gewährt aufs neue Einblick in die Gefühlswelt des jungen Wagner, in seine grenzenlose Verehrung Beethovens, in sein Ringen und Streben. Denn jener fingierte Freund R . . ., der Gallopaden komponiert, nur um die Reise nach Wien ausführen zu können, ist im Grunde kein anderer, als der um seine Ideale hart kämpfende Wagner selbst. Dabei sind die Charaktere der Novelle lebendig durchgeführt und festgehalten, mit Ausnahme

vielleicht des typisch-grotesken Engländers, der schablonenhaft anmutet. Dagegen ist Beethoven selbst ergreifend gezeichnet; der spätere grosse Dramatiker und Seelenschöpfer kündet sich in dieser Gestalt an, deutlicher wohl als im Operngefüge des Rienzi. Allerdings ist die Charakteristik nicht ganz objektiv durchgeführt, denn dieser Beethoven enthält auch ein gut Teil Richard Wagner. Die künstlerischen Ideen, die in dem Dichter-Komponisten des Rienzi noch dunkel wogten und gärten, das Tiefste, was ihn damals bewegte, floss ihm unvermerkt über in die Phantasiegestalt des von ihm zu höchst verehrten Meisters. Sein geheimstes Inneres, in das er selbst noch kaum zu blicken wagte, da er vor den Folgen der in ihm ringenden Kühnheit erschrecken mochte, künstlerische Zukunftsträume, die ihm noch als etwas unerreichbar Fernes, nie zu Verwirklichendes vorschwebten, die gab er vor sich und anderen als Gedanken Beethovens aus, da sie ihm in dieser Fiktion doppelt geheiligt erscheinen mochten. So werden Beethoven und Wagner in dieser Phantasiegestalt eins, der ältere Meister zum Sprachrohr des jüngeren. Was vom Gesichtspunkte der dichterischen Objektivität als Mangel erscheinen mag, wird gerade für uns als unbewusste Selbstcharakteristik des Autors zum Vorzug.

Der durch die Phantasie Wagners hindurchgegangene Beethoven lässt sich herbei, dem Besucher seine Gedanken über das Wesen der Musik mitzuteilen. Sonderbar mag fürs erste berühren, was er vom Zusammenwirken der Dichtkunst und Musik in der Vokalmusik hält, die er im Gegensatz zu jener uns bekannten allerersten Auffassung Wagners über den rein instrumentalen Ausdruck stellt: „Freilich," sagt er, „stösst man bei dem Versuch zur Lösung dieser Aufgabe auf manchen Übelstand; um singen

zu lassen, braucht man der Worte. Wer aber wäre imstande, die Poesie in Worte zu fassen, die einer solchen Vereinigung aller Elemente zugrunde liegen würde? Die Dichtung muss da zurückstehen, denn die Worte sind für diese Aufgabe zu schwache Organe" (111).

Wir treffen hier auf eine wunderliche Selbsttäuschung. Wagners Beethoven weiss ja gewiss ebenso gut wie wir, dass es sich in der Vokalmusik nicht allein um den Klang der menschlichen Stimme handelt, sondern dass das eigentlich neu hinzutretende Element in den nur durch die menschliche Stimme zu vermittelnden Worten und deren poetischen Sinne liegt, und dass eben nur in der so gegebenen Vereinigung von dichterischer und musikalischer Schönheit die Überlegenheit des zusammengesetzten Kunstwerks besteht. Und doch sollen nun gerade die Worte ein hemmendes Moment bilden, sie sollen nicht das ausdrücken können, was auszudrücken der Vokalkomponist sich müht. Auf diese Weise entsteht ein Widerspruch, der keine Lösung zuzulassen scheint.

In Wirklichkeit zielt aber Beethovens Meinung nach einer anderen Seite. Wir dürfen das, was ihm Wagner in den Mund legt, nicht dem unmittelbaren Wortsinne nach nehmen. Er ist sich dessen wohl bewusst, dass die Vereinigung von Dichtkunst und Musik ein keiner Ergänzung bedürftiges Ganzes ergibt, welches den tiefsten menschlichen Ausdruck in sich zu schliessen vermag. Da er aber das Unaussprechliche in sich nach Gestaltung ringen fühlt, so tritt das, was er wirklich sagt, in seinem subjektiven Gefühl zurück hinter dem, was er noch sagen möchte; er glaubt seine Gedanken nicht erschöpft in dem, was er aus sich herausstellt, sondern meint, das Letzte und Beste immer noch bei sich behalten zu haben. Der dunkle,

unbewusste Quell, aus dem ihm die geformten Gedanken aufsteigen, verwächst ihm im Gefühle mit diesen Gedanken selbst. Er möchte das aussprechen, was seiner Produktion zugrunde liegt und sie immer neu gebiert, anstatt an der gewordenen Gestalt selbst sein Genüge zu finden. Und diese subjektive Täuschung ist es, die er seinem Besucher gegenüber nun zu einem Prinzip erhebt. Er glaubt, als eine Besonderheit des musikalischen Hervorbringens ansehen zu müssen, was eine gemeinsame Eigentümlichkeit alles grössten künstlerischen Schaffens zwar nicht sein muss, aber doch sein kann. Aller menschliche Ausdruck ist unzureichend, das im Schönen sich offenbarende Göttliche ganz zu erschöpfen; der geniale Künstler kann immer noch mehr in sich wogen fühlen, als er im Kunstwerk niederlegt. Dies mögliche Gefühl der Unzulänglichkeit ist — sofern es die Geburt bedeutender Werke begleitet — im schaffenden Künstler selbst bedingt durch den Überschuss an schöpferischem Vermögen und durch die gefühlsmässige Ahnung, dass das sich in ihm Gestaltende doch immer nur ein Teil und Ausschnitt der sich in unendlich vielen Einzelerscheinungen kundgebenden einen, ganzen Idee ist und sein kann. Aus diesem Gefühle allein erklärt sich die von Wagners Beethoven beklagte Armut auch des höchst gesteigerten Ausdrucks der mit der Musik vereinigten Dichtkunst und die Beteuerung, dass zur Verwirklichung seiner letzten und innersten Gedanken alle künstlerischen Mittel unzulänglich seien.

So sehr dies Gefühl subjektiv berechtigt sein mag im schaffenden Künstler, so wenig kann es aber Geltung beanspruchen für den Hörer, der dem fertigen Kunstwerk rezeptiv gegenübertritt. Der Hörer ist nicht wie der Künstler verwachsen mit der schaffenden Idee und fühlt

daher auch nicht wie dieser deren dunkle Unerschöpflichkeit und drängendes Gären. Dem Hörer kommt im musikalischen Kunstwerk ein lückenloses Ganzes entgegen, das ihn einer abgeschlossenen geistigen Offenbarung teilhaftig macht und ihm unendlich viel mehr gibt, als er jemals aus sich selbst zu schöpfen vermöchte. Daher fühlt sich der Hörer im Genusse des vollendeten Kunstwerks beglückt und voll befriedigt, während der schaffende Künstler vielleicht immer noch über Unzulänglichkeit der Ausdrucksmittel klagt. — In diesem Sinne verstanden, erhalten die Sätze, die Wagner seinen Beethoven sprechen lässt, eine gute Bedeutung, während sie, dem blossen Wortlaute nach genommen, widerspruchsvoll und unverständlich bleiben.

Und von diesem Gesichtspunkte aus werden wir nun auch das richtig würdigen können, was Beethoven, im gleichen Gedankengange fortfahrend, dem Besucher über seine neunte Sinfonie mitteilt: „Sie werden bald," sagt er, „eine neue Komposition von mir kennen lernen, die Sie an das erinnern wird, worüber ich mich jetzt ausliess. Es ist dies eine Sinfonie mit Chören. Ich mache Sie darauf aufmerksam, wie schwer es mir dabei ward, dem Übelstand der Unzulänglichkeit der zu Hilfe gerufenen Dichtkunst abzuhelfen. Ich habe mich endlich entschlossen, die schöne Hymne unseres Schillers „An die Freude" zu benützen; es ist diese jedenfalls eine edle und erhebende Dichtung, wenn auch weit entfernt davon, das auszusprechen, was allerdings in diesem Falle keine Verse der Welt aussprechen können" (III).

Der Besucher fühlt sich durch diese Andeutungen Beethovens beglückt, er glaubt in ihnen den Fingerzeig

zum Verständnis des zu erwartenden grossen Werkes gegeben, und wir werden gewiss nicht so unzart sein, ihn im Hochgefühle seiner schönen Begeisterung stören zu wollen. Doch verlangt unsere ernste Aufgabe, dass wir ein wenig näher zuzusehen uns bemühen, als für Freund R . . . angesichts des sprechenden Beethoven möglich und schicklich war. Und unsere ruhigere Überlegung lässt uns aufs neue erkennen, dass die vermeintliche Unzulänglichkeit der Dichtkunst nur in Beethovens subjektivem Gefühl vorhanden ist, das über jeden möglichen menschlichen Ausdruck hinausstrebt. In diesem unerfüllbaren Drange erweist sich ihm zuerst die Instrumentalmusik als ergänzungsbedürftig, weshalb er die Dichtkunst und menschliche Stimme zu Hilfe ruft, aber nur, um auch diese sogleich ungenügend zu finden. So gerät er in einen theoretischen Zirkel, von dem sein Werk nichts weiss, da es in Wirklichkeit trotz der ästhetischen Hypochondrie seines Schöpfers das Höchste in sich birgt, was menschlich-musikalischer Ausdruck erreichen kann.

Wir haben damit einen Punkt berührt, der in Wagners Reflexionen immer und immer wiederkehrt und daher sogleich seinem vollen Umfange nach ins Auge gefasst sein mag. Beethoven hat ja im letzten Satze seiner letzten Sinfonie nicht etwa das grundlegende Verhältnis von Instrumental- und Vokalmusik, wie es ihm von seinen Vorgängern überkommen war, umgestaltet. Keineswegs! Weder ist die rein vokale, gesangsmässige Behandlung der menschlichen Stimme bei ihm eine bessere als in den Werken eines Händel, Haydn, Mozart — im Gegenteil! — noch sind Wort und Ton in fundamental andere Beziehungen zueinander gesetzt. Nach dieser Seite kann die durch die neunte Sinfonie gebrachte Neuerung nicht liegen,

noch das Verständnis des Werkes gesucht werden. Diese Neuerung besteht vielmehr darin, dass Beethoven unter Wahrung der allem Wandel entrückten fundamentalen Beziehungen von Wort und Ton das vor ihm Erreichte weiter ausbaute. Er hat nicht das Prinzip eines Haydn und Mozart umgestossen, sondern aus dem ihm mit diesen und allen wahren Vokalkomponisten gemeinsamen Prinzip anderen, höher entwickelten Inhalt erstehen lassen und — trotz Wagners nachmaligem Spott über diese Auffassung — eine neue Form: die Sinfonie mit Chören. Nicht die Wurzel, der Stamm und die gewichtigen Äste des ehrwürdigen Baumes erfuhren eine Veränderung, sondern neue, ungeahnte Triebe gesellten sich zu den älteren, um nun vereint mit diesen ein umso reicheres, gewaltigeres und mannigfacher schattiertes Bild zu geben.

So wenig Beethovens Neuerung in der neunten Sinfonie eine Unzulänglichkeit der Dichtkunst enthüllt, so wenig kann sie, wie Wagner später in anderem Zusammenhange versucht, aus einer angeblichen Ergänzungsbedürftigkeit der Instrumentalmusik erklärt werden in dem Sinne, als ob deren „unendlicher und unentschiedener" Ausdruck nach dem „bestimmten, sicheren" der Vokalmusik hindränge, als ob erst das Wort volle Klarheit und Deutlichkeit ermögliche, und daher der Fortgang der rein musikalischen Komposition auf eine Entscheidung hindränge, wie sie eben nur in der menschlichen Sprache gegeben werden kann.

Diese Deutung lässt die zum Allgemeingut gewordene Erkenntnis ausser acht, dass die Instrumentalmusik ein in sich selbständiges, abgeschlossenes Ausdrucksgebiet bildet, das durch jede Vermischung mit anderen Elementen in seinem reinen Wesen verändert wird. Wenn die In-

strumentalmusik wirklich erst durch die Vereinigung mit dem Worte zum vollbefriedigenden Ausdruck gelangen könnte, dann müsste der vokale Abschluss für alle Instrumentalkompositionen zur Notwendigkeit werden, und Violinsonaten etwa zu einem Sopransolo, Streichquartette zu einem Vokalquartett hinführen. Die Instrumentalmusik hat aber zu ungezählten Malen bewiesen, dass sie einer solchen Hilfeleistung nicht bedarf. Einzelne Instrumentalstücke mögen ja gewiss ein rast- und ruheloses Sehnen, Verlangen und Kämpfen ausdrücken, das Rettung suchend tiefer und tiefer sinkt. Doch ist damit nicht, wie der von Wagner später zitierte Ausspruch Tiecks meint, das Wesen der Instrumentalmusik in ihrer Ganzheit bezeichnet, sondern eben nur das einzelner Kompositionen, da der rein instrumentale Ausdruck ebenso gut und ohne alle Unterstützung durch das Wort von heiterer Ruhe und wunschlosem Glück erzählen kann. Die „Entscheidung" eines rein instrumental ausgedrückten Kampfes kann auch rein instrumental gegeben werden und ist tausendfach gegeben worden. Sogar die neunte Sinfonie hätte einen solchen Abschluss zugelassen. Kein Musiker der Welt dürfte imstande sein, aus ihren drei ersten Sätzen an und für sich die Beschaffenheit des letzten mit Notwendigkeit zu erschliessen, und zwar deshalb nicht, weil diese Beschaffenheit nicht durch das Wesen der Instrumentalmusik selbst bedingt ist. Nicht eine innere Ergänzungsbedürftigkeit des instrumentalen Ausdrucks war es, die Beethoven zu seiner Neuerung trieb, sondern eine individuelle künstlerische Idee, die einzig und allein eine Vermischung jener zuvor getrennten Ausdrucksformen rechtfertigen konnte. So greift der Bildhauer im Relief unter Umständen zur perspektivischen Darstellung des Hinter-

grundes und darf danach greifen, aber nur, wenn ihn, wie Ghiberti, ein organischer Gedanke treibt. Und überall da, wo eine ähnliche Vermischung instrumentaler und vokaler Formen statt hat wie in der neunten Sinfonie — so in Kompositionen moderner Musiker — ist es immer nur die organische innere Besonderheit der individuellen künstlerischen Idee, die ein solches Vorgehen aus sich bedingen kann, und es ist daher auch immer nur der lebendige, rezeptive künstlerische Sinn, dem die Entscheidung darüber zusteht, ob im einzelnen Fall wahre, innere Notwendigkeit vorliegt oder blosse äussere Mache.

Nach dieser durch die Sache selbst bedingten Abschweifung kehren wir zu Freund R . . . zurück. Bis jetzt möchte es scheinen, als ob sich Beethoven ihm gegenüber nur in Selbsttäuschungen ergehe, die nicht geeignet sind, sein Bild zu heben. Die angeführten Züge bedeuten aber nur den kleineren und weniger wertvollen Teil dessen, was Wagner seinen Vorgänger sprechen lässt. Bei näherem Zusehen erkennen wir, dass Wagners Beethoven sich über das wahre Verhältnis der Instrumental- und Vokalmusik auch in der ästhetischen Reflexion völlig klar ist, wenn schon er in dem und jenem Punkte mehr einem dunklen Gefühl als verstandesmässiger Überlegung folgen mag, welch letztere bei allem Nachdenken über das Wesen der Kunst eben doch das ausschlaggebende Wort spricht. Sein Abirren ist um so verzeihlicher, da er sich ja nicht in einem wissenschaftlichen, sondern novellistischen Zusammenhange äussert, der ernstere Bedeutung gewissermassen nur zufällig gewinnt durch den auch bei kleinerem Anlasse nach dem Höchsten gehenden Geist des Autors.

Die wirkliche Meinung des Wagnerschen Beethoven werden wir in den nachfolgenden Sätzen zu sehen haben

mit ihrem klaren Hinweise auf die begriffsmässige Unbestimmtheit der Instrumentalmusik, die einer Ergänzung zwar nicht bedarf, aber sie doch zulässt, wobei die Dichtkunst ebenso viel gewinnt wie die Musik: „In den Instrumenten," also lauten Beethovens Worte, „repräsentieren sich die Urorgane der Schöpfung und der Natur; das, was sie ausdrücken, kann nie klar bestimmt und festgesetzt werden, denn sie geben die Urgefühle selbst wieder, wie sie aus dem Chaos der ersten Schöpfung hervorgingen, als es selbst vielleicht noch nicht einmal Menschen gab, die sie in ihr Herz aufnehmen konnten. Ganz anders ist es mit dem Genius der Menschenstimme; diese repräsentiert das menschliche Herz und dessen abgeschlossenes, individuelles Gefühl. Ihr Charakter ist somit beschränkt, aber bestimmt und klar. Man bringe nun diese beiden Elemente zusammen, man vereinige sie! Man stelle den wilden, in das Unendliche hinausschweifenden Urgefühlen, repräsentiert von den Instrumenten, das klare, bestimmte Gefühl des menschlichen Herzens entgegen, repräsentiert von der Menschenstimme. Das Hinzutreten dieses zweiten Elementes wird wohltuend und schlichtend auf den Kampf der Urgefühle wirken, wird ihrem Strome einen bestimmten, vereinigten Lauf geben, das menschliche Herz selbst aber wird, indem es jene Urgefühle in sich aufnimmt, unendlich erkräftigt und erweitert, fähig sein, die frühere unbestimmte Ahnung des Höchsten, zum göttlichen Bewusstsein umgewandelt, klar in sich zu fühlen." (110, 111.)

Es wäre kleinlich, wollten wir diese schönen Worte, die gar keinen Anspruch auf wissenschaftliche Geltung erheben, sondern sich als eine gesprächsweise Äusserung geben, im einzelnen noch zergliedern. Es genüge, dass sie dem ganzen Sinne nach eine so tiefe und treffende Auf-

fassung vom Verhältnis der Instrumental- und Vokalmusik enthalten, wie sie in jenen Tagen nur wenigen beschieden war.

Noch wichtiger aber ist das, was uns Wagner durch den Mund Beethovens über seine eigenen dramatischen Anschauungen mitteilt. Als er seinen Freund R... die Pilgerfahrt nach Wien unternehmen liess, erging sein Geist sich schon in der Welt des Fliegenden Holländer und schweifte von da in vorausschauenden Träumen noch weiter zu fern abgelegenen Gebieten. Den ganzen Gedanken seines musikalischen Dramas trug er damals in der Brust, aber geheim und verschlossen als ein scheu verehrtes Allerheiligstes. Sein Beethoven versteht die Vokalmusik, die ihm unter der Hand zur dramatischen Musik wird, in einem bedeutenderen Sinne als alle Zeitgenossen. Seine „Adelaide", die nach des Besuchers Meinung allein schon genügte, seinen glänzendsten Beruf auch zur Gesangsmusik zu beweisen, erscheint ihm selbst von diesem hohen Standpunkte aus nur als eine „Kleinigkeit", die den Virtuosen von Profession zeitig genug in die Hände falle. Er hat von der Vokalmusik andere Begriffe, er möchte sie ebenso hoch heben wie die Instrumentalmusik. Indem er nun in diesem Zusammenhange auf seinen Fidelio zu sprechen kommt, offenbart er prophetischen Geistes die ganze Entwicklung, welche die deutsche Oper nach ihm nehmen sollte.

Beethoven ist mit seinem einzigen dramatischen Werke auch nach der Umarbeitung noch nicht zufrieden: „Ärgerliche Arbeit!" sagt er: „Ich bin kein Opernkomponist, wenigstens kenne ich kein Theater in der Welt, für das ich gerne wieder eine Oper schreiben möchte! Wenn ich eine Oper machen wollte, die nach meinem Sinne wäre, würden die Leute davonlaufen, denn da würde nichts von

Arien, Duetten, Terzetten und all dem Zeuge zu finden sein, womit sie heutzutage die Opern zusammenflicken, und was ich dafür machte, würde kein Sänger singen und kein Publikum hören wollen. Sie kennen alle nur die glänzende Lüge, brillanten Unsinn und überzuckerte Langeweile. Wer ein wahres musikalisches Drama machte, würde für einen Narren angesehen werden und wäre es auch in der Tat, wenn er so etwas nicht für sich selbst behielte, sondern es vor die Leute bringen wollte."

„Und wie würde man zu Werke gehen müssen," fragt der Besucher erregt, „um ein solches musikalisches Drama zustande zu bringen?"

„Wie es Shakespeare machte, wenn er seine Stücke schrieb," lautet die fast heftige Antwort Beethovens, der dann fortfährt: „Wer es sich darum zu tun sein lassen muss, Frauenzimmern mit passabler Stimme allerlei bunten Tand anzupassen, durch den sie Bravi und Händeklatschen bekommen, der sollte Pariser Frauenschneider werden, aber nicht dramatischer Komponist. Ich für mein Teil bin nun einmal zu solchen Spässen nicht gemacht. Ich weiss recht wohl, dass die gescheiten Leute deshalb meinen, ich verstünde mich allenfalls auf die Instrumentalmusik, in der Vokalmusik würde ich aber nie zu Hause sein. Sie haben recht, da sie unter Vokalmusik nur Opernmusik verstehen, und dafür, dass ich in diesem Unsinne heimisch würde, bewahre mich der Himmel! (109, 110) . . . Die Leute verlangen von mir, ich soll schreiben, wie sie sich einbilden, dass es schön und gut sei; sie bedenken aber nicht, dass ich armer Tauber meine ganz eigenen Gedanken haben muss, dass es mir nicht möglich sein kann, anders zu komponieren, als ich

fühle. Und dass ich ihre schönen Sachen nicht denken und fühlen kann . . . das ist ja eben mein Unglück!" (111, 112.)

In diesen ergreifenden Worten, die er Beethoven sprechen lässt, hat Wagner sein künstlerisches Glaubensbekenntnis niedergelegt und das innerste Fundament vorgezeichnet für sein gesamtes künftiges Schaffen als Dramatiker wie sein Denken als Ästhetiker. Dass die Oper vor allem Drama sei, haben neben ihm zu jener Zeit zwar auch andere erkannt, so die Ästhetiker Solger, Krause und Schilling.*) Otto Ludwig sah im gleichen Jahre 1840, das die Pilgerfahrt zu Beethoven zeitigte, eine neue Form der Oper voraus, „eine eng-dramatische, rouladen- und tiradenfremd, nicht aufhaltend am unrechten Orte, so dass am Ende der Zuschauer nicht wüsste, was ihn eigentlich ergriffe, dass er nicht wüsste, ob er ein Drama oder eine Oper gesehen. Nur dann retardierend, wenn es der Text ist. Aber freilich mit der Aussprache der Sänger." Wagner machte also seinen Beethoven zum Interpreten einer Auffassung, die damals durch die ganze künstlerische Entwicklung den schärfer Blickenden nahegelegt war. Kein anderer aber fand für diese Gedanken einen so treffenden, erschöpfenden Ausdruck wie er und — was viel mehr sagen will — keiner ausser ihm war imstande, die an sich abstrakte Einsicht in die lebendige künstlerische Tat umzusetzen. Voll Bewunderung erkennen wir die Sicherheit des ihm innewohnenden geistigen Triebes, der ihm, als sein eigenes Schaffen sich eben noch in einer ganz anderen Sphäre bewegt hatte, schon die Richtung wies, in welcher sich später seine wahre

*) Vgl. meine „Moderne Musikästhetik in Deutschland", S. 18, 52 und 71.

Grösse entfalten sollte. Es offenbart sich darin ein untrügliches Merkmal des Genius, dessen divinatorische Hellsichtigkeit die Schranken alles gewöhnlichen menschlichen Erkennens überspringt.

Ein glücklicher Abend

Noch immer haben wir aber nicht die bedeutendste Leistung kennen gelernt, welche Wagner als Ästhetiker während seines ersten Pariser Aufenthalts vollbrachte. Diese ist gegeben in der Skizze „Une soirée heureuse, Fantaisie sur la musique pittoresque" [„Ein glücklicher Abend"], geschrieben zu Meudon während eines Landaufenthalts, erschienen in der „Gazette" im Oktober und November 1841.

Wagner wählt diesmal die Form eines Gespräches, das er an einem „glücklichen Abend" mit dem aus seiner Seele und seinen Gesinnungen geborenen Freunde R... führt. Beide besuchen zusammen ein Gartenkonzert und werden durch die gehörte Musik angeregt, dem Wesen ihrer Kunst näher nachzugehen. Die Gedanken, die sie dabei austauschen, gehören nicht nur zum Klarsten und Treffendsten, was Wagner selbst je über Musik geäussert hat, sondern zu den ansprechendsten musikästhetischen Eingebungen, die wir überhaupt besitzen; sie bergen tiefe Kunsterkenntnis in schönster, fesselnder Form. Den erdichteten Freund R... charakterisiert Wagner als den überlegenen, führenden Geist, sich selbst weist er eine bescheidenere Rolle zu. Wir gehen der Einfachheit halber auf diese Fiktion ein, ohne zu vergessen, dass es eben immer Richard Wagner ist, der zu uns spricht und der zugleich hoch genug über seinen eigenen ästhetischen Reflexionen steht, um sie auch noch als Dichter gestalten zu können. — Das Gespräch der Freunde soll

in voller Ausführlichkeit wiedergegeben werden selbst auf die Gefahr hin, dass mancher Leser das tadeln möge, da ja jedermann das Original zur Hand hat. Dem steht entgegen, dass gerade diese Skizze noch wenig gewürdigt ist in dem hervorragenden Gewichte, das sie vor allem für Wagners Bedeutung als Ästhetiker besitzt, und dass keine Umschreibung und kein Auszug dies so klar zu erweisen vermöchte wie Wagners in ihrem inneren Zusammenhange ergänzte und erläuterte eigene Worte.

Die Freunde betreten den Konzertgarten. R... schwimmt in seliger Wonne. Noch ehe das Konzert begonnen hat, ist er schon von lauter Musik berauscht; er versichert, dies sei die innere Musik, die in ihm immer töne und klinge, wenn er an schönen Frühlingsabenden sich glücklich fühle. Die beiden nehmen unter einer grossen Eiche ihren gewohnten Sitz ein. Warum sie gerade diese Stelle stets zu wählen pflegen, darüber geben sie selbst Auskunft in den folgenden Worten, welche das verdeckte Orchester von Bayreuth schon ahnen lassen: „Wohlangestellte Beobachtungen hatten uns belehrt, dass dieser Platz nicht nur der von der müssigen Menge entfernteste sei, sondern dass man von ihm aus auch besonders den Vorzug habe, die Musik am besten und deutlichsten vernehmen zu können. Von jeher hatten wir die Unglücklichen bedauert, die sowohl in Gärten als in Sälen genötigt waren oder es wohl gar vorzogen, in der unmittelbaren Nähe des Orchesters zu verweilen; wir vermochten gar nicht zu begreifen, wie es ihnen Freude machen konnte, die Musik zu s e h e n, anstatt zu hören . . . Wir waren darin übereingekommen, dass es nichts Prosaischeres und Herabstimmenderes gebe, als den Anblick der greulich aufgeblasenen Backen und verzerrten Physiognomien der Bläser, des unästhetischen Bekrabbelns der Kontra-

bässe und Violoncelle, ja selbst des langweiligen Hinundherziehens der Violinbögen, wenn es sich darum handelt, der Ausführung einer schönen Instrumentalmusik zu lauschen. Aus diesem Grunde hatten wir uns so placiert, dass wir die leiseste Nuance im Vortrage des Orchesters hören konnten, ohne dass uns der Anblick desselben hätte stören müssen."

Das Programm des Konzertes enthält Mozarts Sinfonie in Es und die Beethovens in A. Nachdem die Musik verklungen ist und die Menge sich entfernt hat, sitzt R... immer noch mit verschränkten Armen dem Freunde gegenüber, „stumm, aber lächelnd und selig." „Wie gefiel dir die Aufführung der Sinfonien?" fragt der Freund. R... ist in jener ungewöhnlichen, glücklichen Verfassung, in der wir den Geist des Kunstwerks so unmittelbar ergreifen, dass Mängel der Wiedergabe uns nicht mehr berühren: „O was! Aufführung!" antwortet er. „Es gibt Stimmungen, in denen, so peinlich ich sonst bin, die schlechteste Exekution eines meiner Lieblingswerke mich dennoch entzücken könnte. Diese Stimmungen, es ist wahr, sind selten, und sie üben ihre süsse Herrschaft über mich nur dann aus, wenn mein ganzes inneres Wesen in einer glücklichen Harmonie mit meiner körperlichen Gesundheit steht. Dann aber bedarf es nur des geringsten äusseren Anklanges, um sogleich das ganze Tonstück, welches gerade meinem vollen Gefühle entspricht, in mir selbst ertönen zu lassen, und zwar in einer so idealen Vollständigkeit, wie es das beste Orchester der Welt nicht meinen äusseren Sinnen vorführen kann. In solchen Stimmungen, siehst du, ist mein sonst so scrupulöses musikalisches Gehör geschmeidig genug, um selbt den überschlagenden Ton einer Hoboe mir nur ein leises Zucken hervorbringen zu lassen; mit einem nachsichtigen Lächeln bin ich imstande, den falschen Ton einer Trompete an meinen

Ohren vorüberstreichen zu lassen, ohne deshalb auf länger aus dem beseligenden Gefühl gerissen zu werden, in dem ich mir mit süsser Selbsttäuschung vorschmeichle, soeben die vollendetste Aufführung meines Lieblingswerkes zu vernehmen. In solchen Stimmungen kann mich dann nichts mehr ärgern, als wenn sich ein glattöhriger Laffe mit vornehmer Indignation über einen jener musikalischen Unfälle empört, der sein überaus zartes Gehör verletzt, während ihm dieses jedoch morgen nicht verbietet, eine ganze kreischende Skala zu bewundern, mit welcher irgend eine beliebte Sängerin Nerven und Seele zugleich misshandelt. Diesen subtilen Laffen geht eben die Musik nur am Ohre vorbei; oft aber auch sogar nur vor den Augen, denn ich entsinne mich, Leute beobachtet zu haben, die keine Miene verzogen, als ein Blasinstrument eben fehlte, die sich aber sogleich die Ohren zuhielten, als sie den wackeren Musiker gewahrten, wie er vor Scham und Verwirrung den Kopf schüttelte." (138, 139.)

Jene glücklichen Stunden, die uns dem Banne des sinnlichen Elements gleichsam entheben und dem künstlerischen Geiste näher rücken, sind uns aber leider nur selten beschieden. Viel häufiger sind namentlich Musiker von sensibler Anlage einer übergrossen Empfindlichkeit preisgegeben, in der jede kleine Abweichung von der äussersten Reinheit und Korrektheit ihren Genuss stört: „Gott weiss," fährt R... fort, „wie ich öfter gestimmt bin, über die Unreinheit im Spiel des berühmtesten Violinvirtuosen ausser mir zu geraten, dass ich die besten Sängerinnen oft verwünsche, wenn sie in ihrem Glauben auch noch so rein zwischen mi fa sol vokalisieren, ja, dass ich oft aufgelegt bin, nicht den geringsten harmonischen Zusammenhang unter allen Instrumenten des sorgfältigst gestimmten Orchesters zu finden! Sieh', dies ist an den unzähligen Tagen der Fall,

wo mein guter Geist aus meinem Innern wich, wo ich meinen Frack anziehe und mich unter die parfümierten Damen und frisierten Herren dränge, um das Glück aufzusuchen, das mir durch die Ohren wieder in die Seele dringen soll. O, da solltest du die Angst fühlen, mit der ich jeden Ton abwäge, mit der ich jede Klangschwingung abmesse! Wenn es mir hier im Herzen schweigt, bin ich subtil wie die Laffen, die mich heute ärgerten, und es gibt dann Stunden, wo eine Beethovensche Sonate mit Violine oder Violoncelle mich zur Flucht bringen kann. — Gesegnet sei der Gott, der den Frühling und die Musik erschuf: ich bin heute glücklich und kann dir sagen, dass ich es bin!" (139, 140.)

Der aufmerksam lauschende Freund gibt dem Gespräch eine andere Wendung, indem er es auf die soeben gehörten Sinfonien von Mozart und Beethoven hinlenkt. Er glaubt zwischen diesen eine wunderbare Verwandtschaft gefunden zu haben. In beiden, meint er, sei das klare menschliche Bewusstsein einer zum freudigen Genuss bestimmten Existenz auf eine schöne und verklärende Weise mit der Ahnung des Höheren, Überirdischen verwebt. Nur den Unterschied möchte er machen, dass in Mozarts Musik die Sprache des Herzens sich zum anmutigen Verlangen gestalte, während in Beethovens Auffassung das Verlangen selbst in kühnerem Mutwillen nach dem Unendlichen greife. In Mozarts Sinfonie findet er das Vollgefühl der Empfindung vorherrschend, in der Beethovens das mutige Bewusstsein der Kraft. (140.)

In ungemein schönen, treffenden Sätzen weist R . . . nun den Freund auf die Unzulänglichkeit solcher Deutungsversuche hin und auf die Unmöglichkeit, den eigentlichen und wahren Gehalt reiner Instrumentalmusik in Begriffe, Worte und Bilder umzusetzen: „Wie gern," erwidert R . . ., „höre

ich dergleichen Ansichten über das Wesen und die Bedeutung so erhabener Instrumentalwerke aussprechen! Ich bin zwar weit entfernt, zu glauben, du habest mit deinem in aller Kürze soeben hingeworfenen Ausspruch das Wesen jener Schöpfungen ergründet; dies zu ergründen, geschweige gar es auszusprechen, liegt aber gewiss ebensowenig in der menschlichen Sprache, als es im Wesen der Musik liegt, klar und bestimmt dasjenige auszudrücken, was dem Organ des Dichters ausschliesslich angehört. Es ist ein Unglück, dass sich so viele Leute durchaus die unnütze Mühe geben wollen, die musikalische und die dichterische Sprache miteinander zu vermengen und durch die eine das zu ergänzen oder zu ersetzen, was ihrer beschränkten Ansicht nach in der anderen unvollständig bleibt. Es bleibt ein für allemal wahr: da, wo die menschliche Sprache aufhört, fängt die Musik an. Nichts ist nun unleidlicher als die abgeschmackten Bilder und Geschichtchen, die man jenen Instrumentalwerken zugrunde legt. Welche Armut an Geist und Gefühl verrät es doch, wenn ein Zuhörer der Aufführung einer Beethovenschen Sinfonie seine Teilnahme dafür nur dadurch rege zu erhalten imstande ist, dass er in dem Strome der musikalischen Ergüsse sich die Handlung irgend eines Romans wiedergegeben vorstellt. Diese Leute sehen sich dann oft veranlasst, mit dem hohen Meister zu grollen, wenn sie durch einen unerwarteten Streich in dem wohlgeordneten Fortgang ihres untergelegten Histörchens gestört werden, sie werfen dem Komponisten dann Unklarheit und Zerrissenheit vor und beklagen sich über Mangel

an Zusammenhang: — O ihr Tröpfe!“ (140, 141.) R... ist der Meinung, dass, wer aus einer Beethovenschen Sinfonie nur auf diesem Wege Genuss zu schöpfen imstande sei, überhaupt nicht verdiene, musikalisch ernst genommen zu werden. Die Beliebtheit bei Hörern solcher Art hält er für eine banale Popularität, die der Fluch alles Edlen und Herrlichen sei: Beethovens Sinfonien „sind für sich und um ihrer selbst willen da, nicht aber, um einem Philister das Blut in Umlauf zu setzen. Wer es vermag, der erwerbe sich um sich und seine Seligkeit das Verdienst, jene Offenbarungen zu verstehen; sie selbst aber sind nicht verpflichtet, sich dem Verständnisse kalter Herzen aufzudrängen!“ (141, 142.) Ein Bauer, der Beethovens A-dur-Sinfonie hört, mag sich dabei eine Hochzeit, wenn er will, seine eigene, in allen Einzelheiten bis zum beglückenden Abschluss vorstellen. Den zivilisierten Stadtbewohnern aber, die in musikalische Zeitungen schreiben, möchte R... „die Haare von ihren albernen Köpfen herunterreissen, wenn sie solch dummes Zeug unter ehrliche Leute bringen, denen sie dadurch von vornherein alle Unbefangenheit rauben, mit der diese sich ohnedem zur Anhörung der Beethovenschen Sinfonie angelassen haben würden. Anstatt nun ihren natürlichen Gefühlen sich zu überlassen, sehen die armen, betrogenen Leute mit vollem Herzen, aber schwachem Kopfe sich veranlasst, durchaus nur einer Bauernhochzeit nachzuspüren, der sie vielleicht nie beigewohnt haben, und statt derer sie sich gewiss mit weit grösserer Neigung irgend etwas anderes vorgestellt hätten, was gerade im Kreis ihrer Einbildungskraft lebt.“ (143.)

Mit alledem will R... aber keineswegs gesagt haben, dass die Wirkung eines musikalischen Kunstwerkes bei allen Hörern stets die gleiche sein könne und müsse. Er ist sich im

Gegenteil dessen wohl bewusst, dass, so unverrückbar fest und unveränderlich der künstlerische Gehalt als solcher in den Tönen gegeben ist, und allen einzelnen in gleicher Weise zuströmt, das Urteil über diesen Gehalt und die durch ihn hervorgerufene Gefühlswirkung doch sehr verschieden sein kann und immer sein wird je nach der musikalischen Urteilsfähigkeit der Hörer und ihrer augenblicklichen Disposition — um so mehr verschieden, da die Musik in einem gewissen, richtig verstandenen Sinne „unbestimmter" ist als andere Künste. R... drückt diese Einsicht, die ihn auf der Höhe moderner Ästhetik zeigt, folgendermassen aus: „So bestimmt in den künstlerischen Proportionen einer Beethovenschen Sinfonie das rein musikalische Gebäude selbst vollendet und abgerundet dasteht, so vollkommen und unteilbar es dem höheren Sinne erscheint, so unmöglich ist es jedoch auch, die Wirkungen dieser Kompositionen auf das menschliche Herz auf eine einzig gültige zurückzuführen. Es ist dies mehr oder weniger mit den Produktionen jeder anderen Kunst derselbe Fall; wie ganz verschiedenartig kann nicht ein und dasselbe Bild, ein und dasselbe Drama auf verschiedenartige Individualitäten und zu verschiedenen Zeiten sogar auf das Herz ein und desselben Menschen wirken! Und um wieviel bestimmter und abgeschlossener ist der Maler, der Dichter nicht gebunden, seine Gestalten zu zeichnen als der Instrumental-Komponist, der nicht wie jene darauf angewiesen ist, nach den Erscheinungen der Alltagswelt seine Gestalten zu modeln, sondern dem ein unermessliches Gebiet im Reiche des Überirdischen zu Gebote steht und dem zur Gestaltung der geistigste Stoff, der Ton, an die Hand gegeben ist." (143, 144.)

Von seinem hohen Standpunkte aus denkt R... gering von solcher Musik, die, wie die Programmmusik,

jene Grenze durchbricht und durch Wiedergabe äusserer Vorgänge in das Gebiet der darstellenden Kunst überzugreifen sucht: „Es heisst . . . eben diese hohe Stellung des Musikers herabziehen, wenn man ihn zwingen will, seine Begeisterung den Erscheinungen jener Alltagswelt anzupassen; und noch mehr würde derjenige Instrumentalkomponist seine Sendung verleugnen oder seine eigene Schwäche an den Tag legen, der die beschränkten Proportionen rein weltlicher Erscheinungen in das Gebiet seiner Kunst hinübertragen wollte.“ In idealistischem Puritanismus geht R . . . jetzt sogar so weit, auch alle Tonmalerei zu verwerfen, wenn sie nicht blosser Scherz sei. (144.)

Wir nehmen diese kleine Einseitigkeit mit in Kauf und wenden uns sogleich der Entgegnung des Freundes zu, welcher der Meinung ist, dass R . . .'s Auffassung wohl auf die Kompositionen Mozarts anwendbar sei, viel weniger aber auf diejenigen Beethovens. Dem tritt R . . . jedoch mit Entschiedenheit entgegen. Er glaubt seine Beweise im Gegenteil gerade auf Beethoven stützen zu können. Er räumt durchaus nicht ein, dass dessen Kompositionen sich aus einem anderen Prinzip herleiten als diejenigen Mozarts, dass Beethoven also etwa den Plan einer Sinfonie zunächst nach einer philosophischen Idee aufgenommen und geordnet habe, bevor er seiner Phantasie überliess, die musikalischen Themen zu erfinden: „Bethoven hat (zwar) die Form der Sinfone unendlich erweitert, er hat die Proportionen des älteren musikalischen Periodenbaues, wie sie in Mozart zur höchsten Schönheit gelangten, aufgegeben, um mit kühner, jedoch immer besonnener Freiheit seinem ungestümen Genius in Regionen folgen zu können, die nur seinem Fluge erreichbar waren; da er zugleich . . . auch verstand, diesen

kühnen Aufschwüngen eine tiefere Konsequenz zu geben*), so hat er, man kann es nicht leugnen, auf der Basis der Mozartschen Sinfonien einen völlig neuen Kunstgenre erschaffen, den er zugleich vollendete, indem er ihn zur abgeschlossensten Höhe erhob. Dies alles aber hätte Beethoven nicht vollbringen können, wenn Mozart nicht zuvor sein siegreiches Genie auch auf die Sinfonie gerichtet hätte, wenn nicht durch seinen belebenden, idealisierenden Hauch den bis zu ihm allein gültigen, seelenlosen Formen und Proportionen eine geistige Wärme mitgeteilt worden wäre. Von hier ging Beethoven aus, und der Künstler, der Mozarts göttlich reine Seele in sich aufnehmen durfte, konnte nie aus der hohen Sphäre herabsteigen, die das ausschliessliche Reich der wahren Musik ist." (144, 145.)

Der Freund weist demgegenüber auf Beethovens heroische Sinfonie hin, die ja ursprünglich Bonaparte gewidmet sein sollte, so dass die Vermutung nahe liegen könnte, Entwurf und Gestaltung des Werkes seien durch aussermusikalische Gesichtspunkte bestimmt. R... bestreitet aber auch dies aufs entschiedenste: „Recht," sagt er, „dass du diese Sinfonie nennst. Sage mir, liegt die Idee einer heldenmütigen Kraft, die mit gigantischem Ungestüm nach dem Höchsten greift, ausser dem Bereiche der Musik? Oder findest du, dass Beethoven seine Begeisterung für den jugendlichen Siegesgott in so kleinlichen Details ausgesprochen habe, dass es dir vorkommen dürfte, als

*) Im Original heisst es: „eine philosophische Konsequenz zu geben." Da Wagners Meinung hier aber gerade dahin geht, dass Beethoven eben nicht auf Grund einer philosophischen Idee, sondern rein musikalisch konzipiert habe, so ist unsere kleine Änderung vielleicht geeignet, jedem möglichen Missverständnisse vorzubeugen, und dürfte daher wohl verziehen werden.

habe er in dieser Sinfonie eine musikalische Kriegsgeschichte des ersten italienischen Feldzuges schreiben wollen? . . . Soll man annehmen, dass Beethoven sich hingesetzt habe, eine Komposition zu Ehren Bonapartes zu entwerfen, so müsste man auch glauben, dass er nichts anderes zu liefern imstande gewesen wäre als eine jener bestellten Gelegenheits-Kompositionen, die sämtlich den Stempel einer toten Geburt an sich tragen. Wie himmelweit ist aber die Sinfonia eroica entfernt, eine solche Ansicht zu rechtfertigen! Im Gegenteil würde der Meister, hätte er sich eine ähnliche Aufgabe gestellt, sie sehr unbefriedigend gelöst haben: — sage mir, wo, in welcher Stelle dieser Komposition findest du einen Zug, von dem man mit Recht annehmen könnte, der Komponist habe in ihm irgend einen speziellen Moment der Heldenlaufbahn des jugendlichen Feldherrn bezeichnen wollen? Was soll der Trauermarsch, das Scherzo mit den Jagdhörnern, das Finale mit dem weichen, empfindungsvoll eingewebten Andante? Wo ist die Brücke von Lodi, wo die Schlacht bei Arcole, wo der Marsch von Leoben, wo der Sieg bei den Pyramiden und wo der 18. Brumaire? Sind dies nicht Momente, die kein Komponist unserer Tage sich würde haben entgehen lassen, sobald er eine biographische Sinfonie auf Bonaparte hätte schreiben wollen? In Wahrheit, hier war es aber anders der Fall, und lass dir meine Ansicht mitteilen, die ich über das Empfängnis dieser Sinfonie habe. — Wenn sich ein Musiker gedrängt fühlt, die kleinste Komposition zu entwerfen, so geschieht dies nur durch die anregende Gewalt eines Gefühls, das in der Stunde der Konzeption sein ganzes Wesen überwältigt. Diese Stimmung möge nun durch ein äusseres Erlebnis herbeigeführt werden oder einer inneren geheimnisvollen Quelle entsprungen sein, sie möge sich

als Schwermut, Freude, Sehnsucht, behagliche Befriedigung, Liebe oder Hass zeigen, so wird sie im Musiker immer eine musikalische Gestaltung annehmen und von selbst in Tönen sprechen, ehe sie noch in Töne gebracht worden ist. Diejenigen grossen, leidenschaftlichen und andauernden Erregungen aber, welche die vorzügliche Richtung unserer Gefühle und Ideen oft zu Monaten, zu halben Jahren beherrschen, sind es, die auch den Musiker zu jenen breiteren, umfassenderen Konzeptionen drängen, denen wir unter anderen das Dasein einer Sinfonia eroica verdanken. Diese grossen Stimmungen können sich als tiefes Seelenleiden oder als kraftvolle Erhebung von äusseren Erscheinungen herleiten, denn wir sind Menschen, und unser Schicksal wird durch äussere Verhältnisse regiert; da aber, wo sie den Musiker zur Produktion hindrängen, sind auch diese grossen Stimmungen in ihm bereits zu Musik geworden, so dass den Komponisten in den Momenten der schaffenden Begeisterung nicht mehr jenes äussere Ereignis, sondern das durch dasselbe erzeugte musikalische Gefühl bestimmt. Welche Erscheinung wäre würdiger gewesen, die Sympathie, die Begeisterung eines so feurigen Genies als das Beethovens zu erwecken und lebendig zu erhalten, als die des jugendlichen Halbgottes, der eine Welt zertrümmerte, um aus seinen Kräften eine neue zu erschaffen? Stelle man sich vor, wie es dem heldenmütigen Musiker zumute sein musste, als er von Tat zu Tat, von Sieg zu Sieg den Mann verfolgte, von dem Freund wie Feind zu gleicher Bewunderung hingerissen wurde! Dazu der Republikaner Beethoven, der von jenem Helden die Verwirklichung seiner idealen Träume von einem Zustande der allgemeinen Menschenbeglückung erwartete! Wie musste es in seinen Adern brausen, wie in seinem Herzen glühen, wenn ihm überall, wohin er sich wandte, um sich

mit seiner Muse zu beraten, jener glorreiche Name entgegentönte! — Auch seine Kraft musste sich zu einem ausserordentlichen Schwunge angeregt, sein Siegesmut zu einer grossen, unerhörten Tat angespornt fühlen! Er war nicht Feldherr, er war Musiker, und so sah er in seinem Reiche das Gebiet vor sich, in dem er dasselbe verrichten konnte, was Bonaparte in den Gefilden Italiens vollbracht hatte. Die in ihm aufs höchste gespannte musikalische Tatkraft liess ihn ein Werk konzipieren, wie es vorher noch nie gedacht, noch nie ausgeführt worden war; er führte seine Sinfonia eroica aus, und, wohl fühlend, wem er den Impuls zu diesem Riesenwerke verdankte, schrieb er den Namen „Bonaparte" auf das Titelblatt. Und in der Tat, ist diese Sinfonie nicht ein ebenso grosses Zeugnis menschlicher Schöpfungskraft als Bonapartes glorreicher Sieg? Dennoch frage ich, beurkundet irgend ein Merkzeichen in der Art der Ausführung dieser Komposition einen unmittelbaren äusseren Zusammenhang mit dem Schicksale des Helden, der damals noch nicht einmal auf der höchsten Stufe des ihm bestimmten Ruhmes angelangt war? Ich bin so glücklich, in ihr nur ein gigantisches Denkmal der Kunst zu bewundern, mich an der Kraft und dem wohllüstig erhebenden Gefühl, das mir bei Anhörung derselben die Brust schwellt, zu stärken, und überlasse anderen, gelehrten Leuten, aus den geheimnisvolln Hieroglyphen dieser Partitur die Schlachten bei Rivoli und Marengo herauszubuchstabieren!" (146—148.)

R... hat zu Ende gesprochen. Die Freunde reichen sich die Hände, sie haben sich verstanden und sind einig, „wie immer, wenn es sich um die innigsten Fragen der Kunst handelt." Sie möchten sich gar nicht für würdig erachten, Musiker zu heissen, wenn sie in so grobe Irrtümer

über das Wesen ihrer Kunst verfallen könnten, wie R . . . sie soeben rügte. Sie fassen ihre Meinung zusammen in den folgenden schönen und tiefen Worten: „Das, was die Musik ausspricht, ist ewig, unendlich und ideal; sie spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst, und zwar in den unendlich mannigfaltigen Motivierungen, die in der ausschliesslichen Eigentümlichkeit der Musik begründet liegen, jeder anderen Sprache aber fremd und unausdrückbar sind.“ (148.)

In diesem zusammenfassenden und wichtigsten Satze stimmt Wagner, ohne es selbst zu wissen, nicht nur dem Sinne nach mit dem überein, was Schopenhauer vor ihm über das Wesen der Musik ausgesprochen hat, sondern er wählt sogar ähnliche Worte. Bei Schopenhauer lautet der gleiche Gedanke folgendermassen: Die Musik drückt „nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübnis oder Schmerz oder Jubel oder Lustigkeit oder Gemütsruhe aus, sondern d i e Freude, d i e Betrübnis, d e n Schmerz, d a s Entsetzen, d e n Jubel, d i e Lustigkeit, d i e Gemütsruhe selbst, gewissermassen in abstracto, das W e s e n t l i c h e derselben ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu.“ — Diese in ihrer inneren wie äusseren Gleichartigkeit so überraschenden Sätze Wagners und Schopenhauers bedürfen zwar noch der Ergänzung dahin, dass die Musik die Gefühle auch in solcher Allgemeinheit nicht erschöpfend bezeichnet, da sie als reine Instrumentalmusik nicht imstande ist, auch nur die alltäglichsten Gefühle wie Liebe, Treue, Hass, Zorn zweifellos auseinanderzuhalten. Aber auch ohne diese Ergänzung beweisen die Aussprüche beider Denker eine seltene Einsicht in das

Wesen der Musik. Der Dramatiker und der Philosoph reichen sich hier wieder unbewusst im Geiste die Hände, sie vereinigen sich beide in der Kunst, die ihrem Herzen am nächsten lag. Konnte Wagner aus eigenen Kräften allein zwar nicht ganz dem philosophischen Tiefsinn gleichkommen, mit dem Schopenhauer die metaphysische Wurzel der Musik blosslegte, so gebührt seinem ästhetischen Eindringen doch Bewunderung, um so mehr, da seine künstlerische Mission ihm Reflexionen dieser Art gewissermassen nur nebenbei gestattete. Wie er zuvor durch den Mund Beethovens das Verhältnis des instrumentalen Ausdrucks zum vokalen und das Prinzip des musikalischen Dramas mit erstaunlicher Sicherheit bezeichnete, so erörtert er jetzt durch den Mund seines Freundes R... die Bedeutung der reinen Instrumentalmusik und deren Beziehung zu den Erscheinungen der Aussenwelt in einer so treffenden, klaren und fesselnden Weise, dass diese Leistung allein genügte, ihm einen hervorragenden Platz unter den Musikästhetikern Deutschlands zu sichern. Er übertrifft sie alle weit an praktisch-musikalischer Erfahrung und reicht als Denker vermöge seines Scharfsinns wie spekulativen Vermögens selbst an die Grössten heran. Das von ihm aufgestellte Prinzip gilt zwar nur für die reine, aus sich selbst ihre Gesetze schöpfende Instrumentalmusik und ist nicht anwendbar auf programmatische oder tonmalerische Kompositionen; darum bleibt es in seinem Kerne aber doch unanfechtbar für immer.

Bericht über eine neue Pariser Oper

Unaufhaltsam erstarkt nun die künstlerische Einsicht Wagners in allen Stücken. Am 13. September 1841 hatte er den Kompositions-Entwurf des Fliegenden Holländer vollendet und auf das Titelblatt geschrieben „In Nacht und Elend. Per aspera ad astra. Gott gebe es. R. W.“ Alle Not und Drangsal konnte aber nicht hindern, dass er immer mehr sich selbst fand und immer sicherer den Weg erkannte, den zu gehen er berufen war. Diese geistige Festigung spricht aus dem Berichte über Halévys Königin von Cypern, den die „Abendzeitung“ in den Nummern vom 26. bis 29. Januar 1842 zum Abdruck brachte, nachdem schon ein kurzer Bericht vorausgegangen war. Auch für die „Gazette“ schrieb Wagner über das gleiche Thema einen umfangreichen, auf mehrere Nummern verteilten Artikel, der aber nicht in die Gesammelten Schriften aufgenommen wurde. Wagner ist jetzt so weit gediehen und mit sich im reinen, dass er auch einer Richtung gerecht zu werden vermag, die abweicht von dem ihm persönlich vorgezeichneten Wege. Das Zünglein der Wage, das zuerst viel zu weit nach links und dann in natürlicher Reaktion ebensoweit nach rechts ausgeschlagen hatte, hält jetzt in selbstgewisser Ruhe das Gleichgewicht. Die aus Halévys Oper sprechende Auffassung der dramatischen Musik möchte Wagner viel eher für einen Fortschritt denn einen Rückschritt halten. Die, man könnte sagen, historische Richtung, die in ihr vor-

walte, sieht er als eine gute Basis an, auf welcher man weiter „zur Lösung vielleicht noch ganz unausgesprochener Aufgaben“ gelangen dürfte. Auch die diesem historischen Charakter entsprechende geistvolle Anwendung zumal der modernen Blechinstrumente will er durchaus beibehalten und konsequent durchgeführt wissen, wenn man nicht zugleich auch wieder auf die moderne dramatische Auffassung verzichten wolle. (255, 256.)

Die Handlung der Oper erzählt Wagner meisterhaft klar, indem er dabei das Theatralische der ganzen Anlage durchfühlen lässt. Er kommt zu dem Schlusse, dass das Textbuch, obgleich ihm alle und jegliche Poesie fehle (253), doch ein in seiner Art gelungenes Produkt genannt werden dürfe, und dass man auch in Deutschland nach diesem Rezepte wenigstens „wirksame“ Texte fabrizieren und so der Pariser Hilfe entraten könnte, denn dazu wäre gar nichts von nöten als einiges Geschick. (245.)

Denjenigen Dichtern und Textschreibern aber, deren Ehrgeiz darauf gerichtet sei, ein wirklich gutes Opernbuch von dichterischem Werte zustande zu bringen, gibt Wagner die folgende Anweisung, wie das ganz einfach gemacht werden könne: „Vor allem habt Poesie in euch und das Herz auf dem rechten Flecke. Da ihr nun so unendlich viel in alten und in neuen Büchern leset, so kann es dann ja gar nicht anders kommen, als dass ihr bei dieser oder jener Geschichte oder Sache mit eurem ganzen Herzen haften bleibt, dass ihr nicht weiter gehen könnt, dass ihr plötzlich wundervolle, leidenschaftliche Gestalten vor euch sich bewegen seht, ihre Pulse schlagen fühlt und ihre jauchzenden Hymnen und wehmütigen Klagen vernehmt. Seid ihr nun so weit, so werdet ihr ja gar nicht mehr anders können, als schnell mit der Feder ein glühendes Drama auf-

zuzeichnen, das aller Menschen Brust erschüttern und hoch erregen muss, ein solches Drama braucht ihr dann nur einem jener kunstgeübten, gefühlvollen Musiker zu übergeben, deren Deutschland jederzeit so viele aufzuweisen hat: den wird euer Drama zunächst begeistern, und was er in dieser Begeisterung mit euch in Gemeinschaft erschafft, wird die schönste Oper der Welt sein (244, 245) . . . So klug ihr sonst seid, so seid ihr doch in einem entsetzlichen Irrtum, was dieses Gewerbe betrifft. Ihr bildet euch nämlich ein, sobald ihr einen Operntext schreiben wollt, müsse euch irgend etwas Ausserordentliches einfallen, da müssten — so glaubt ihr — statt der Menschen lauter Wolken und Blumen erscheinen, oder, kommt euch nun schon gar nichts anderes zu Sinn als Menschen, nämlich Barone, Offiziere, Ritter, Spitzbuben und Gräfinnen, so müssten diese sich wenigstens alle wie Wolken und Blumen gebärden, denn sonst sei es nicht möglich, sie singen zu lassen. Eure Hauptfrage bleibt daher, alle Handlung zu entfernen, zum mindesten die Personen niemals handeln zu lassen, wenn sie einmal in das Singen gebracht worden sind, denn für die Musik muss alles lyrisch, ausserordentlich lyrisch, fast nichtssagend sein: dann nur glaubt ihr, könne der Musiker mit gehöriger Salbung seine Melodien und Modulationen ins Werk setzen! . . Wenn ihr doch wüsstet, wie klug ihr tätet, euch scheinbar gar nicht um den Komponisten zu kümmern, sondern euch nur zu bemühen, Szene für Szene ein gesundes, gefühlvolles Drama zu schreiben! Dadurch würdet ihr es dem Musiker namentlich auch möglich machen, eine dramatische Musik zu komponieren, was ihr ihm jetzt hartnäckig verwehrt. — Was die Verse betrifft, so kann man im allgemeinen wohl annehmen, dass gute besser sind wie

schlechte: gar sehr tut ihr aber unrecht, wenn ihr zuviel darauf gebt, denn oft kann der Musiker das, was ihr am schönsten gereimt habt, gar nicht gebrauchen, sondern fühlt sich, um seiner Musik Fluss und Ausdruck zu geben, genötigt, eure kostbarsten Rhythmen zu zerstückeln, und eure feinsten Reime zu vergraben." (245—247.)

Mit dieser überlegenen und gefestigten Einsicht, die er so geistvoll vorzutragen weiss, sehen wir Wagner endgültig auf der stolzen Höhe angelangt, von der aus er der Welt das moderne musikalische Drama schenken sollte. Die ästhetische Erkenntnis, die andere aus fremden Werken gewinnen müssen, floss ihm unmittelbar aus dem eigenen schöpferischen Drange, und so bietet er das seltene Schauspiel einer Vereinigung des bedeutenden Ästhetikers und grossen dramatischen Musikers in einer Person. Er trug ja das musikalische Drama der Zukunft in seinem Geiste und fühlte dessen pochenden Herzschlag. Im Rienzi stand er noch auf dem Standpunkte des wirksamen „musikalischen Theaterstücks", der „grossen" Oper, die mit Feuer und Tod schliesst, aber nicht den Anspruch erheben darf, als musikalische Tragödie zu gelten. Völlig in der Schablone befangen bleibt zwar auch hier nur die Gestalt des in den üblichen Theaterkonflikt verstrickten, phrasenreichen Adriano. Als Ganzes muss Rienzi immer ein Werk heissen, das in Dichtung und Musik unverkennbar schon die Grösse seines Schöpfers ahnen lässt. Auch die Möglichkeit tragischer Wirkung war im Stoffe gegeben, jedoch nur bei anderer Anlage und Entwicklung. Wagner lässt Rienzi untergehen durch die Verlogenheit der Kirche, den Wahnsinn Adrianos und die Beschränktheit des Volkes. Diese drei feindlichen Elemente schlagen aber um wie der Wind, unberechenbar,

wahllos, als willige Schergen des Theaterdichters, der eine Schlusskatastrophe braucht und das Wesen echter Tragik noch nicht kennt. Welch entscheidenden Schritt er mit dem Fliegenden Holländer getan hatte, wusste niemand besser als Wagner selbst. Im Leben keines anderen Künstlers vermag er eine so auffallende, in so kurzer Zeit vollbrachte Wandlung zu entdecken, wie er sie damals an sich erfuhr infolge einer heftigen, ebenso sehr durch Sehnsucht wie Ekel herbeigeführten Umkehr (3). Die echte und ganze Tragödie ist zwar auch im Holländer noch nicht gegeben. Man könnte in ihm vielmehr mit einigem Rechte das Nachspiel einer vorausgegangenen tragisch gefärbten Handlung sehen: die Erlösung des Helden, dessen Konflikt, Schuld und Zusammenbruch nur erzählt wird. Das Tragische in seiner Ganzheit sollte Wagner erst später erreichen. Darum bleibt sein Holländer aber doch das erste Opernbuch, das mit Fug und Recht den Anspruch erheben durfte, eine Dichtung zu heissen. Wagner schuf jetzt Charaktere voll echten Lebens, die er zugleich poetisch zu verklären wusste. Der tiefe, ergreifende Ernst des Holländer selbst, seine Grösse, Kraft und Gewalt, Sentas ekstatische Hingabe und Dalands gutmütig zutrauliche Schwatzhaftigkeit unterscheiden sich von Grund aus und dem ganzen Wesen nach von dem, was man sonst in einem Opernbuche zu finden gewohnt war. Damit war in Wirklichkeit das ersehnte Fundament einer gedeihlichen Weiterbildung der Oper gewonnen: ein „gesundes, gefühlvolles Drama". — Noch einmal konnte Wagner auf dem nun eingeschlagenen Wege schwanken. Mit seinem Entwurfe zur „Sarazenin" kehrte er für einen Augenblick wieder zurück zu der von ihm selbst überwundenen äusserlichen Richtung der grossen historischen Oper. Jedoch nur für

einen Augenblick! Da kam ihm das alte Tannhäuser-Lied in die Hände, und sogleich fühlte er sich wunderbar angezogen. Bald lernte er auch die epische Dichtung vom Lohengrin kennen, und mit einem Schlage sah er nun Gestalten vor sich auftauchen, die ihn nicht eher wieder frei geben sollten, als bis er ihnen kraft seines schöpferischen Vermögens zu neuem, geistigem Leben verholfen hatte. — Am 7. April 1842 verliess er die Hauptstadt Frankreichs, um die Aufführung seines Rienzi in Dresden selbst zu betreiben. Wir treten mit ihm hinüber in diese verheissungsvolle Periode grossen künstlerischen Schaffens und scheiden mit ihm von den Sorgen, Kämpfen und inneren Errungenschaften seiner Pariser Tage, im Gefühle, ein Werden von seltenem Gehalt und Wert verfolgt zu haben.

Zweite Periode

Dresden. 1842—1849

Am 20. Oktober 1842 fand zu Dresden die erste Aufführung des Rienzi statt; nach kurzer Frist folgte der Fliegende Holländer, und alsbald wurde Wagner zum Königlich sächsichen Hofkapellmeister ernannt. Seine äussere Lage hatte sich damit von Grund aus geändert, aber Ruhe und Friede konnte ihm darum doch noch nicht beschieden sein. Es war die mit der elementaren Gewalt einer Naturkraft sich geltend machende innere Notwendigkeit seiner geistigen Entwicklung, die ihn nun erst recht in die schärfsten Konflikte mit den seinem Streben entgegenstehenden Verhältnissen hineintrieb.

Als Ästhetiker hat sich Wagner während der sieben Jahre seines Dresdener Aufenthaltes fast gar nicht betätigt. Seine wichtigste Leistung nach dieser Seite liegt in dem Programm, das er zur Aufführung von Beethovens neunter Sinfonie im Jahre 1846 als Erläuterung des Werkes verfasste. Der seinen Lebenserinnerungen entnommene Bericht über diese Aufführung atmet den ganzen bestrickenden Zauber seiner Persönlichkeit. Grosse Schwierigkeiten waren zu überwinden, die neunte Sinfonie ward für ihn zur Ehrensache. Jetzt erst verstand er sie ganz und fühlte sich durch ihren Gehalt im Innersten ergriffen. Zugleich erkannte er aber auch die vollständige

Bodenlosigkeit seiner künstlerischen wie bürgerlichen Existenz in einer Gegenwart, der er sich vermöge seines tiefsten Wollens mehr und mehr entfremden musste. Nur an Beethovens Vaterherz fühlte er sich geborgen; da weinte und schluchzte er wie ein Kind. Als Dirigent band er sich an keinerlei Buchstabenpietät, das Orchester stellte er nach einem neuen Systeme auf und sorgte auch durch Umgestaltung des Saales für eine gute Klangwirkung. Das künstlerische und pekuniäre Ergebnis rechtfertigte diese Bemühungen, und so fühlte sich Wagner durch das ganze Unternehmen schliesslich doch in dem wohltuenden Gefühle bestärkt, dass er imstande sei, das, was er ernstlich wolle, auch mit glücklichem Gelingen durchzuführen. (II 50—56.)

Sein Programm zur neunten Sinfonie bietet im wesentlichen nur das Allernotwendigste für solche Konzertbesucher, die dem Werke ganz fremd gegenüberstehen und noch der Hilfe in elementaren Dingen bedürfen. Dabei hält sich Wagner aber in allen Stücken an das Prinzip, welches er in seiner Skizze „Ein glücklicher Abend" aufstellte. Er nimmt zwar Steilen aus Goethes Faust zu Hilfe, um den Stimmungsgehalt der einzelnen Sätze zu charakterisieren, vergisst dabei aber nicht, dass die Instrumentalmusik eben doch in Tönen das ausspricht, was in Worten unaussprechbar bleibt. Er glaubt sich daher nur andeutungsweise der Lösung einer an sich unerreichbaren Aufgabe zu nähern durch die Verwendung jener Worte von Goethe, die, „wenn sie auch keineswegs mit Beethovens Werke in einem unmittelbaren Zusammenhange stehen, und auf keine Weise die Bedeutung seiner rein musikalischen Schöpfung irgend wie durchdrin-

gend zu bezeichnen vermögen, dennoch die ihr zugrunde liegenden höheren menschlichen Seelenstimmungen so erhaben ausdrücken, dass man im schlimmsten Falle des Unvermögens eines weiteren Verständnisses sich wohl mit der Festhaltung dieser Stimmungen begnügen dürfte, um wenigstens nicht gänzlich ohne Ergriffenheit von der Anhörung des Musikwerkes scheiden zu müssen." Nicht auf das kritische Urteil, sondern auf das Gefühl der Zuhörer will Wagner durch sein Programm wirken. Das rein musikalische Verständnis der Sinfonie kann ja immer nur durch eigene innere musikalische Anschauung gewonnen werden, während jene Hindeutungen bloss die Erkenntnis des Stimmungsgehaltes und der künstlerischen Anordnungen in ihrer grössten Allgemeinheit zu erleichtern imstande sind. Diesem Grundsatze gemäss verfährt Wagner mit den Zitaten aus Faust äusserst vorsichtig. Er sagt, dass Goethes Worte „nicht durchaus unangemessen vielleicht" oder „vielleicht nicht unbezeichnend" oder „ziemlich bezeichnend" den Inhalt der Beethovenschen Musik wiederspiegeln. Diese Vorsicht ist um so mehr gerechtfertigt, da in der Tat der Stimmungsgehalt auf beiden Seiten dem feineren Sinne nicht immer ganz kongruent erscheinen kann. Namentlich der grenzenlose Übermut des zweiten Satzes dürfte kaum angemessen charakterisiert sein, wenn er als ein leidenschaftliches, sinnlich glühendes Taumeln von Genuss zu Genuss aufgefasst wird, als ein Fliehen vor der Verzweiflung und als die stete, rastlose Anstrengung, ein neues Glück zu erjagen.

Bestimmten Widerspruch müssten wir auch diesmal

erheben gegen die ästhetische Begründung, die Wagner dem Übergange zur Vokalmusik im letzten Satze angedeihen lässt, so treffend er den künstlerischen Gehalt gerade dieses Satzes in Worte fasst. Doch ist alles, was darüber zu sagen wäre, schon bei den an die „Pilgerfahrt zu Beethoven" angeknüpften Auseinandersetzungen erledigt worden.

Mittelbar greift noch in das Gebiet der Ästhetik über der aus dem Jahre 1848 stammende **„Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen"**. Es ist nicht unseres Amtes, diesen Entwurf, welchem zwei Jahre früher ein Memorandum „Die Königliche Kapelle betreffend" vorangegangen war, in den technischen Einzelheiten zu beurteilen. Es sind das Fragen, die den Praktiker, nicht aber den Ästhetiker angehen. Doch mag es uns gestattet sein, den gewaltigen organisatorischen Trieb zu bewundern, der hier seinen Ausdruck findet: der nachmalige Schöpfer von Bayreuth kündet sich unverkennbar an. Wagner überblickt alles, denkt an alles, ordnet alles und versteht alles. Zugleich kämpft er überall für die Forderungen der Menschlichkeit als eine grosse, edel gesinnte, überlegene, weit schauende Persönlichkeit — als ein Reformator. Zwei Jahre später meinte er zwar, er sei beim Verfassen dieser Schrift mit einem Arme noch in der Hofuniform gesteckt, da habe ihn die steife Stickerei beim Schreiben geniert, und es sei eine Kuriosität zutage gekommen, eine Stimmstiftreihe, die nicht zum Tönen gebracht werden könne; das eine nur sei vor allem aus ihr zu ersehen, welch undenkliche Mühe er sich gab, auf friedlichem Wege das Mögliche zu erreichen. Mit anderen Gefühlen blickt er aber bei Herausgabe seiner Gesammelten

Schriften auf das Verhalten zurück, das die zuständigen amtlichen Kreise seinen Vorschlägen gegenüber für gut befanden. In Bitterkeit gedenkt er des „lächelnden Hohnes", der ihm nicht erspart blieb. Er kannte eben damals die „Welt" noch nicht, so gut er die Bedingungen seiner Kunst kennen mochte. Er glaubte, jene Leute, „die in nichts produktiv sind und eigentlich nie selbst einen praktischen Einfall haben", darüber belehren zu können, wie stümperhaft sie in ihrer Praxis seien, und „wie sie dieselben Mittel, mit denen das Zweckmässigste und Bedeutendste hergestellt werden könnte, sobald aus dem innersten Wesen der Sache heraus das richtige Verständnis dafür erworben ist, auf das Jämmerlichste vergeuden und nutzlos verschwenden".

Wagner selbst war nur von dem einen „Kulturgedanken" beseelt, dem Theater seine wahre Würde zu geben; mit Entrüstung wendet er sich gegen die Meinung, dass die Bühnenkunst nur der Unterhaltung und dem Zeitvertreib diene. Seine Auffassung ist eine weit reinere und höhere. Mit Kaiser Joseph II. erkennt er ihre Bestimmung darin, auf die Veredelung des Geschmackes und der Sitten zu wirken. Diese Aufgabe kann das Theater aber nur erfüllen bei der freien Beteiligung aller geistigen und sittlichen Kräfte der Nation, und wenn jede Vorstellung den Stempel möglichster Vollendung trägt. Und dies Ziel ist wiederum nur zu erreichen dadurch, dass das Theater darauf verzichtet, jeden Abend seine Leistungen darzubieten: „es muss an bestimmten Tagen der Woche freiwillig zurücktreten, welche dem Staatsbürger zu seiner Beteiligung an der Beratung des Volkswohles, der Familie für den Genuss ihrer selbst, sowie den anderen, ungemischten Künsten, namentlich der selbständigen Vokal-

und Instrumentalmusik, zu Aufführungen zugewiesen sein müssen."

Mit beredten Worten wendet sich Wagner gegen alles veraltete, zopfige Herkommen wie das übliche Musikmachen zwischen den Akten eines Schauspiels. Nicht gut zu sprechen ist er auf das Institut der adligen Intendanten und gibt dieser Meinung in naiver, rückhaltloser Offenheit Ausdruck, ohne auch nur einen Augenblick an die Verstimmung zu denken, die er gerade an massgebender Stelle dadurch gegen sich hervorrufen musste. Er mochte sich vielleicht bei dem Gedanken beruhigen, dass er im Grunde ja nichts weniger als revolutionär gesinnt sei: er steht treu zum König und hält die Pflichten gegen ihn für so selbstverständlich, dass er jede nähere Bestimmung dieses Verhältnisses als einen Zweifel an seiner Ehre betrachten müsste.

In seinem Feuereifer geht Wagner gelegentlich auch zu weit, indem er die realen Verhältnisse nach dem Massstabe seines hochstrebenden Wollens allein misst: so möchte er nicht nur die reisenden Schauspieltruppen, sondern auch „das unmoralische Gewerbe der Theaterrezensenten" ganz aus der Welt schaffen.

Grösseres Gewicht erhält Wagners „Entwurf" für seine Entwicklung als Ästhetiker dadurch noch, dass sich hier zum ersten Male der Gedanke des dramatischen G e s a m t k u n s t w e r k e s angedeutet findet. Wagner weist darauf hin, dass sich in der theatralischen Kunst sämtliche Künste mit grösserer oder geringerer Beteiligung zu einem so unmittelbaren Eindruck auf die Öffentlichkeit vereinigen, wie er diesen Künsten in ihrer Vereinzelung nicht beschieden sei. Demzufolge bezeichnet Wagner das Wesen der theatralischen Kunst als „Vergesellschaftung

mit Bewahrung des vollsten Rechtes der Individualität". Wir werden alsbald sehen, welch entscheidende Bedeutung dieser Gedanke in der kommenden Zeit für Wagners ästhetische Reflexion und künstlerisches Wollen gewinnen sollte.

Noch deutlicher spricht Wagners Abkehr von den bestehenden Theaterverhältnissen und die sich in ihm anbahnende grosse innere Wandlung aus drei Aufsätzen vom Jahre 1849, die an Eduard Devrients „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" anknüpften, aber, gleichwie ein gegen den Kritiker Karl Banck gerichtetes Schreiben, nicht in die Gesammelten Schriften aufgenommen wurden. Wagners Selbstgefühl ist jetzt so weit gediehen, dass er gegen Goethe und Schiller den Vorwurf erhebt, sie seien doch zu sehr auf dem absolut literarischen Standpunkte ausserhalb der Schauspielkunst stehen geblieben, um den entscheidend günstigen Einfluss auf sie gewinnen zu können. Aufs neue zieht Wagner heftig gegen die übliche Besetzung der Intendanten-Stellen zu Feld: „Haben wir ..... je erlebt," ruft er aus, „dass z. B. an die Spitze einer Malerakademie ein kunstliebender Husarenmajor gestellt wurde?" Daher sei auch in den Genossenschaften des Theaters die wichtigste Voraussetzung zerstört, das Gemeingefühl: „fremd und nur auf seinen, den anderen schädlichen Vorteil bedacht, löste der einzelne von dem Ganzen sich los, vergass, dass er dem höheren Zwecke seiner Kunst gemäss nur in Gemeinschaft mit seinen Genossen wirken könne." Und so erreiche das Theater keinen anderen Erfolg, als ein trauriges, mühseliges Hin- und Herschleppen, Aushelfen, Zunichtskommen, Anstrengung ohne Zweck, Ermüdung ohne Lohn. — Auch diese Gedanken nimmt Wagner in seinen folgenden Schriften mit ver-

schärftem Nachdruck wieder auf. Es kündet sich in ihnen deutlich der jähe Wechsel an, welcher ihn bald zum völligen Bruch mit allen seinen Lebensverhältnissen trieb.

Im wesentlichen dürften damit die wichtigsten Züge hervorgehoben sein, welche zum Bilde des Ästhetikers Wagner während des Dresdner Aufenthaltes hinzugekommen sind. Der Schriftsteller Wagner war es, der Laubes „Zeitung für die elegante Welt" jene reizend liebenswürdige **„Autobiographische Skizze"** gab, mit welcher nachmals die Gesammelten Schriften eingeleitet wurden. Der Mensch Wagner aber betätigte seine gewinnenden Eigenschaften, als es sich darum handelte, Webers sterbliche Überreste von London nach Dresden heimzubringen. In dieser ganzen Angelegenheit war Wagner ein treibendes Element. Er stellte die Trauermusik aus Motiven der Euryanthe zusammen, dichtete und komponierte den Grabgesang, hielt eine Rede an Webers letzter Ruhestätte und berichtet über alle diese Vorgänge mit der naiven Rückhaltlosigkeit und Selbstzufriedenheit eines Mannes, der seinen eigenen hohen Wert kennt. Seine Grabrede wirkt noch heute ergreifend. Sie ist voll innigen Gefühles und hoher Schönheit; eine herrliche Freundschaft und Verschwisterung der Geister spricht aus ihr, eine neidlos rührende Bewunderung und Dankbarkeit für den verewigten Meister, eine tiefe Liebe zu Deutschland und deutschem Wesen. Nur der Genius vermag so den Genius zu feiern und zu betrauern wie ein Bruder den Bruder.

Die eigentliche Bedeutung der Dresdner Jahre liegt in dem, was Wagner als Künstler geschaffen hat. Wunderbare neue Werke waren zur Reife gelangt, und Keime zu künftigen grossen Taten hatten angesetzt. Wagner

schuf seinen Tannhäuser und Lohengrin und schenkte damit dem deutschen Volke zwei der poesievollsten, ergreifendsten Dramen, die es besitzt. Jetzt war das Tragische in seiner höchsten, edelsten und reinsten Gestalt erreicht; doch ist in Lohengrin nicht der Titelheld, sondern Elsa die eigentliche Trägerin des Konfliktes: wie Goethes Faust eine Gretchen-Tragödie, so ist Lohengrin eine Elsa-Tragödie. — Gleichzeitig mit dem Entwurfe des Lohengrin war in Wagners überreichem Geiste während eines Erholungsurlaubes in Marienbad der Gedanke der Meistersinger aufgetaucht, die sich zu dem Sängerkriege auf Wartburg verhalten sollten wie das heitere Satirspiel zur griechischen Tragödie. Wagner legte diesen Plan aber zurück und wandte sich nach Vollendung des Lohengrin einem historischen Stoffe zu. Er wollte Friedrich den Rotbart auf die Bühne bringen und machte zu diesem Zwecke umfangreiche Vorstudien. Die Aufzeichnungen, welche er im Sommer 1848 unter dem Titel **„Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage"** niederschrieb, zeigen, wie er sich als Dichter des grossen Stoffes zu bemächtigen trachtete. Die Wibelingen oder Wibelungen sind die kaiserliche Partei im Gegensatze zu den Welfen; zugleich sind sie als Nibelungen gedeutet, da sie den Hort besitzen oder die Anwartschaft auf das Weltregiment.

Wagner schwankte, ob er diesen Stoff zu einem musikalischen oder gesprochenen Drama ausgestalten solle. Sein Brief an Hanslick vom 1. Januar 1847 gewährt wichtige Aufschlüsse über die Gedanken und Zweifel, welche um jene Zeit noch in ihm lebten. Er rät seinem jungen Wiener Verehrer, die Kraft der Reflexion nicht zu gering anzuschlagen: „das bewusstlos produzierte Kunstwerk

gehört Perioden an, die von der unseren fern abliegen; das Kunstwerk der höchsten Bildungsperiode kann nicht anders als im Bewusstsein produziert werden. . . . . Dass nur die reichste menschliche Natur die wunderbare Vereinigung dieser Kraft des reflektierenden Geistes mit der Fülle der unmittelbaren Schöpferkraft ermöglichen kann, darin ist die Seltenheit der höchsten Erscheinungen bedingt; und wenn wir mit Recht bezweifeln müssen, dass für das von uns besprochene Kunstgebiet eine solche Begabtheit so bald sich zeigen werde, so ist doch die mehr oder weniger glückliche Mischung beider Geistesfähigkeiten schon jetzt in jedem der Kunst wirklich förderlich sein sollenden Künstler als auffindbar vorauszusetzen, und die Getrenntheit dieser Gaben als zum höheren Zweck, genau genommen, unwirksam anzusehen." Für einen Künstler, in welchem beide Elemente nicht zum Ausgleich gekommen seien, hält Wagner den so erfolgreichen Meyerbeer. In diesem Punkte fühlt er sich von Hanslick „um eine Welt" getrennt. Er sagt das mit vollster Unbefangenheit, denn er ist Meyerbeer persönlich befreundet und hat allen Grund, ihn als teilnehmenden, liebenswürdigen Menschen zu schätzen. Aber, wenn er alles zusammenfasst, was ihm als innere Zerfahrenheit und äussere Mühseligkeit im Opern-Musik-Machen zuwider ist, so häuft er das in den Begriff „Meyerbeer" zusammen. Er selbst könnte keinen dichterischen Stoff ergreifen, der sich nicht durch die Musik erst bedingt. Ob nun aber die Musik durch ihr eigenstes Element überall dem zu entsprechen vermöge, was eine Dichtung — so musikalisch sie auch immer sei — darbietet, das wagt er noch nicht zu entscheiden. Seine Vorgänger, so meint er, haben an die äussersten Grundfesten der menschlichen Natur noch wenig gerührt. Er

erkennt hier bei ihnen eine Grenze der Musik und ist jetzt — nach Vollendung des Tannhäuser und während der Arbeit am Lohengrin — mehr denn je davon durchdrungen, dass das Höchste und Wahrste der Oper als dramatisches Kunstwerk im ganzen bei weitem noch nicht erreicht sei. In diesem Sinne und von dem Standpunkt seiner, von ihm selbst weit eher bezweifelten als überschätzten Kräfte aus, gelten ihm seine jetzigen und nächsten Arbeiten nur als Versuche, ob die Oper möglich sei.

Unter solchen Erwägungen legte Wagner den Plan zu einem gesprochenen Barbarossa-Drama in fünf Akten unbefriedigt wieder beiseite, gab damit für immer historische Stoffe überhaupt auf und wandte sich der Nibelungensage zu. Vier Jahre früher hatte der Ästhetiker F. Th. Vischer in seinen Kritischen Gängen den ersten Entwurf einer grossen heroischen Nibelungen-Oper veröffentlicht. Vischer fand, dass das Nibelungenlied für eine Oper wie gemacht sei: es sprudle von herrlichen musikalischen Motiven und warte schon lange auf seinen Komponisten: „Hätten wir nur erst den Komponisten!“ Dieser Wunsch sollte rasch in Erfüllung gehen, wenn auch nicht gerade in der Weise, die Vischer selbst für die angemessene halten mochte. Im Spätjahr 1848 schrieb Wagner eine Skizze nieder **„Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama“** und gab damit schon den Keim zu seiner ganzen künftigen Tetralogie. Der Schluss wurde zwar später als „Götterdämmerung“ dahin umgeändert, dass die Alleinherrschaft nicht an Wotan zurückfällt, sondern die Götter untergehen. Im ganzen aber kann diese erste Skizze als Inhaltsgabe der nachmaligen vier Dramen gelten, zum Teil finden sich

sogar gleiche Worte. Dem Entwurfe folgte alsbald die künstlerische Tat. Im folgenden Monat dichtete Wagner innerhalb eines Zeitraums von nicht ganz 14 Tagen eine „grosse Heldenoper in drei Akten", die er „Siegfrieds Tod" benannte. Eine neue Phase seiner Entwicklung hatte damit begonnen. In den Brünnhilden-Szenen des zweiten Aktes lodert eine dämonisch hinreissende Leidenschaft und Wildheit, wie sie in seinen früheren Gestaltungen noch nicht zum Ausdruck gekommen war. Zugleich kündet sich aber auch da und dort unverkennbar eine gewisse, die Reinheit des Eindrucks trübende sprachliche Manier und altertümelnde Affektation an. „Siegfrieds Tod" war kaum vollendet, als sich Wagner schon wieder zu einem neuen Stoffe hingezogen fühlte. Es entstand der in den nachgelassenen Schriften erhalten gebliebene Entwurf eines **„Jesus von Nazareth"**, Gedanken voll ernster, tiefer Stimmung, geboren aus einem edelgesinnten Geiste und Herzen: der Einfluss der frühen Schriften Ludwig Feuerbachs tritt hier zum ersten Male klar zutage. Innere und äussere Gründe bestimmten Wagner aber bald, den Plan durchaus wieder aufzugeben.

Unter solchen Arbeiten war das Jahr 1849 herangekommen und mit ihm der Dresdner Aufstand, in welchen Wagner sich leider als ein politisch gänzlich unklarer Kopf zu seinem grössten eigenen Schaden hineinziehen liess. Im Juni 1848 hatte er im „Dresdner Anzeiger" einen Aufsatz veröffentlicht über die Frage: **„Wie verhalten sich die republikanischen Bestrebungen dem Königtume gegenüber?"** Diesen Aufsatz verlas er am folgenden Tage vor einer grossen Versammlung im Vaterlandsverein: er verlangte, der König solle der erste und allerechteste Republikaner werden; der Un-

tergang der Monarchie werde die Emanzipation des Königtums sein. Das „Dresdner Journal“ nannte die Rede ein schönes Phantasiebild, „freilich reicher an Problemen als an Lösungen derselben“. Und immer mehr steigerte sich diese unklare Erregung Wagners, deren einzelne Äusserungen zu verfolgen nicht unseres Amtes ist. Seine künstlerischen Reorganisationsvorschläge waren unbeachtet geblieben, seinen Lohengrin hatte man nicht einmal zur Aufführung angenommen, mit Beginn des Jahres 1849 verschwanden seine Werke überhaupt vom Dresdner Repertoir — der bedrängte Künstler fühlte sich von Gott und der Welt verlassen, sah keinen Ausweg mehr und warf sich der Revolution in die Arme. Die Folgen stellten sich bald genug ein. Am 8. Mai musste er seine Frau nach Chemnitz bringen, fünf Tage später war er selbst in Weimar bei Liszt. Jedoch schon heftete sich der Steckbrief an seine Fersen, seines Bleibens in Deutschland war nicht länger. Ende Mai kam er in Zürich an und musste nun als ein Verbannter jahrelang schwer büssen für die Unüberlegtheit und Unreife, welche ihn die künstlerische Revolution mit der politischen vermengen liess.

Dritte Periode

Zürich. 1849—1858

Die Kunst und die Revolution

In Zürich selbst blieb Wagner zunächst nur wenige Tage, um sich von den Aufregungen und Strapazen der Flucht zu erholen. Dann reiste er, dem Drängen Liszts nachgebend, mit innerem Widerstreben sogleich nach Paris, verbrachte dort einen qualvollen, nutzlosen Monat und war erst Ende Juni zu dauerndem Aufenthalte wieder in Zürich. Hier entstand innerhalb 14 Tagen seine Abhandlung „Die Kunst und die Revolution", zuerst bestimmt für eine Pariser Zeitung, welche sie aber ablehnte. Eine erneute Bearbeitung erschien als Broschüre bei Otto Wiegand in Leipzig. Etliche auf dem Titelblatt verzeichnete Einzelgedanken sind in die nachgelassenen Schriften übergegangen.

Als Motto wählte Wagner folgende Worte: „Wo einst die Kunst schwieg, begann die Staatsweisheit und Philosophie; wo jetzt der Staatsweise und Philosoph zu Ende ist, da fängt wieder der Künstler an." Liszt, der beste und einsichtsvollste aller Freunde, hatte dem erhitzten Dichter-Komponisten brieflich den dringenden Rat gegeben, er

solle doch ja in Zukunft alle politischen Gemeinplätze und den sozialistischen Galimathias vermeiden; Wagner selbst räumte ein, dass seine Teilnahme an der Revolution einer künstlerischen Unzufriedenheit entsprungen sei, die auf andere Gebiete überströmte. Um die ruhig abwägende, nüchterne Besinnung war es bei ihm nun aber für lange geschehen, ein Taumel hatte ihn erfasst und trübte jede klare Selbsterkenntnis. Der ihn beseelende leidenschaftliche, unbezähmbare und wilde Drang, sich und seine Kunst durchzusetzen, liess in seinem aufgeregten, von Phantasiegebilden erfüllten Kopfe die Verhältnisse der Kunst und des Lebens wirr und wahllos in einander schiessen, bis er selbst sie nicht mehr zu scheiden imstande war. Trotz allem, was er brieflich zugestehen mochte, verschmolzen die politische und die künstlerische Revolution für ihn doch zu einer einzigen, sodass er, der Künstler, mit glühendem Überschwang gerade der sozialen Bewegung die rechten Wege weisen zu können glaubte. In abenteuerlichem Drange vermengte er heterogene Gebiete und Gesichtspunkte, wollte Hilfe spenden, wo seine Kraft nicht hinreichte noch hingehörte, und erwartete selbst Hilfe von einer Seite, welche sie nie gewähren konnte. In diesem Sinne bedeutet seine Schrift „Die Kunst und die Revolution" eine neue Phase seiner literarischen Entwicklung. Ist er uns bisher nur in seinem engeren Bereiche entgegengetreten als ein Meister des Gedankens und der Feder, so wirft er sich jetzt mit einem Male in weit ausgreifende Spekulationen, die das Gebiet des ganzen Lebens umfassen, ihm den festen Halt nehmen und ihn auch in seinen künstlerischen Reflexionen auf Irrwege drängen. Zwar seine Art zu schreiben und alle Ausblicke auf sein eigenes künftiges Lebenswerk verraten

nach wie vor hohe Bedeutung; nirgends auch verleugnet sich seine edle, warmherzige Gesinnung. Die Vermengung der Kunst und Politik jedoch ist von einer fast kindlichen Naivität und kann nur als Beweis dafür dienen, welch sonderbare Blasen eine gärende Zeit in gärenden Köpfen aufsteigen macht. Wagner ist zum unreifen Schwärmer geworden, über den ein wenig zu lächeln erlaubt erscheinen muss. Liszts Urteil war milde genug, als er dem Freunde schrieb, dass er seine Ideen über Kunst und Revolution nicht recht fassen könne. Liszt mochte dessen eingedenk sein, dass ein ausserordentliches Wirken auch ausserordentliche Irrtümer bedinge.

Um die moderne Kunst als ein „Ergebnis des staatlichen Lebens" und als „soziales Produkt" in seinem Sinne erscheinen zu lassen (III 9), gibt Wagner einen Überblick über die europäische Kulturgeschichte in ihren Hauptmomenten, wobei er das Griechentum ins Ungemessene verherrlicht (9—12), alle folgende Entwicklung aber in tendenziöser Weise als Verfall darstellt. Seine Klagen über eine Gegenwart, die für uns nun schon wieder mehr als fünfzig Jahre zurückliegt, mögen sich zwar erklären aus den politischen und künstlerischen Zuständen, unter welchen Deutschland damals litt; in der leidenschaftlich-blinden Verallgemeinerung, die Wagner ihnen angedeihen lässt, geben sie aber trotz aller subjektiven Berechtigung ein verzerrtes Bild der Wirklichkeit. Bei den Griechen findet Wagner wenigstens neben den Sklaven auch Freie; seitdem habe sich aber die Fortbildung des menschlichen Geschlechts fast nur im Geiste der Reaktion bewährt: „sie hat den schönen freien Menschen zu sich, zum Sklaventum herabgezogen; der Sklave ist nicht frei, sondern der Freie ist Sklave geworden. .....

Und so sind wir denn bis auf den heutigen Tag Sklaven, nur mit dem Troste des Wissens, dass wir eben alle Sklaven sind." (26, 27.)

Die Geschichte der Kunst bestärkt Wagner in seiner ungemessenen Verehrung des Griechentums. Lieber möchte er einen halben Tag Grieche sein vor dem tragischen Kunstwerk, als in Ewigkeit ungriechischer Gott (12). Im griechischen Drama findet er die Idee des Gesamtkunstwerkes verwirklicht, die in seinem eigenen Geiste immer festere Form erlangt und ihn nachgerade so sehr benimmt, dass er in seinem Urteile über alle künstlerische Entwicklung ausserhalb derselben mehr und mehr ungerecht und einseitig wird. In den zwei Jahrtausenden, die seit dem Untergange der griechischen Tragödie bis auf unsere Tage verflossen sind, erscheint ihm die Kunst durch die Philosophie verdrängt und unfähig geworden zum freien Ausdrucke einer freien Allgemeinheit Die fortschreitende Entwicklung der Künste in ihrer Vereinzelung dünkt ihm unfruchtbarer Egoismus. (13, 29.)

Für die Kunst der Römer hat Wagner von diesem Gesichtspunkte aus nur herben Tadel (13, 14). Aber auch den künstlerischen Einfluss des Christentums kann der nachmalige Schöpfer des Parsifal jetzt als Schüler Feuerbachs nicht gering genug anschlagen, indem er allen Nachdruck auf einen Zug des christlichen Gedankenkreises legt, die asketische Sinnenfeindlichkeit. Für das hervorstechendste Merkmal, die eigentliche Physiognomie der christlichen Jahrhunderte bis auf unsere Zeit hält er die Heuchelei (16). Die ganze Idee des Christentums erklärt er für krank, weil sie einer momentanen Erschlaffung und Schwächung der menschlichen Natur entkeimt sei und gegen das wahre, gesunde Wesen des Menschen sich ver-

sündige (36). Mit Entsetzen sieht er in einer heutigen Baumwollenfabrik den Geist des Christentums ganz aufrichtig verkörpert (25). Er hält das Christentum nicht nur für unfähig, irgend wie aus sich selbst wahre Kunst hervorzubringen (15), sondern glaubt, dass künstlerischer Ausdruck überhaupt nur im Gegensatze und Kampfe gegen seinen Zwang möglich geworden sei (16). Demgemäss bezeichnet Wagner die ritterliche Poesie des Mittelalters als die ehrliche Heuchelei des Fanatismus, als den Aberwitz des Heroismus (16, 17); die sinnliche Schönheit der Renaissance gilt ihm als die vollkommene Verneinung des Christentums und zugleich als dessen schmachvollste Demütigung, da die heidnische Kunst der Alten als Lehrmeisterin gedient habe (17). Während Wagner in der griechischen Kunst den Geist Apollos herrschend findet, bezeichnet er als den Patron der modernen Kunst Merkur, den heilig hochadeligen Gott der fünf Prozent, den Gott der Kaufleute, Betrüger und Spitzbuben (19, 24, 28). Bei den Griechen glaubt Wagner die gesamte künstlerische Tätigkeit, auch diejenige der bildenden Kunst, auf das einheitliche dramatische Gesamtkunstwerk konzentriert und von hier aus befruchtet; in der christlichen Entwicklung dagegen sieht er nur die Einzelkünste zum Genuss und zur Unterhaltung der Reichen üppig genährt und gepflegt (28, 29). So weit geht jetzt schon seine Befangenheit, dass ihm die gesonderte Entwicklung des Schauspiels und der Oper, ohne welche das von ihm selbst vollbrachte Werk gar nicht möglich gewesen wäre, als ein Zeichen des Irrtums und der Schwäche gilt. Zurzeit eines Grillparzer und Hebbel hält er sich für berechtigt zu der Klage, dass sich das Schauspiel nie zu idealem, poetischem Schwunge erheben könne (20), und gelangt noch zu einer

anderen irrigen Annahme, die nachmals für seine Beweisführungen in „Oper und Drama“ besonders verhängnisvoll werden sollte. Er geht jetzt von der Voraussetzung aus, dass der Oper durch ihre gesonderte Entwicklung „von vornherein der Kern und die höchste Absicht des wirklichen Dramas abgesprochen“ sei (20), mit anderen Worten, dass die gesamte Oper bis zu seinem eigenen Eingreifen sich nicht aus einem dramatischen, sondern musikalischen Prinzip entwickelt habe. Mehr und mehr bildet sich in ihm die Überzeugung heran, dass er dazu berufen sei, nicht sowohl das in der Oper vor ihm Erreichte weiter auszubauen, sondern auf einem ganz anderen Fundamente die eigentliche und wirkliche Kunst, die ihm seit dem Untergange der griechischen Tragödie verloren scheint, erst neu erstehen zu lassen.

Und an diesem Punkte setzt seine Vermengung der künstlerischen mit der politischen Revolution ein, denn „die grosse Menschheitsrevolution“ hält er für die unerlässliche Vorbedingung der von ihm so heiss ersehnten Neugeburt der wahren Tragödie (29). In welcher Weise sich diese grosse sozial-künstlerische Revolution vollziehen solle, darüber sagt er nichts Bestimmtes. Er predigt die allgemeine Menschenliebe (30), und während er das eine Mal verkündet, dass nur die Revolution der Kunst helfen könne, behauptet er bald umgekehrt, dass nur die Kunst der Revolution die rechten Wege zu weisen imstande sei — so zieht sich Münchhausen am eigenen Zopfe aus dem Sumpfe, in den er geraten ist: „Mehr und besser als eine gealterte, durch den Geist der Öffentlichkeit verleugnete Religion, wirkungsvoller und ergreifender, als eine unfähige, lange an sich irre gewordene Staatsweisheit vermag die ewig jugendliche Kunst .... dem .... Strome leiden-

schaftlicher sozialer Bewegungen ein schönes und hohes Ziel zuzuweisen, das Ziel edler Menschlichkeit (38). Gerade an der Kunst ist es, diesen sozialen Drang seine edelste Bedeutung erkennen zu lassen, seine wahre Richtung ihm zu zeigen. Aus ihrem Zustande zivilisierter Barbarei kann die wahre Kunst sich nur auf den Schultern unserer grossen sozialen Bewegung zu ihrer Würde erheben: sie hat mit ihr ein gemeinschaftliches Ziel, und beide können es nur erreichen, wenn sie es gemeinschaftlich erkennen. Dieses Ziel ist der starke und schöne Mensch: die Revolution gebe ihm die Stärke, die Kunst die Schönheit!" (32.)

Aus diesen phantastischen Voraussetzungen erklärt sich Wagners Meinung, dass diejenigen, welche dem Staate helfen wollen, zuvor der Kunst helfen müssen. Er verlangt, dass den Künstlern die lähmende Sorge um den Unterhalt des Lebens abgenommen, das Theater durchaus der Notwendigkeit industrieller Spekulation enthoben und für jedermann freier Zutritt gewährt werde (39, 40). Dann, so meint er, werden die Theater die ersten gemeinsamen Unternehmungen sein, bei welchen der Begriff von Geld und Erwerb gänzlich schwinde, und dadurch die Vorläufer und Muster aller künftigen Gemeindeinstitutionen: „Denn eben all unser zukünftiges gesellschaftliches Gebahren soll und kann, wenn wir das Richtige erreichen, nur rein künstlerischer Natur noch sein, wie es allein den edlen Fähigkeiten des Menschen angemessen ist." (40, 41.)

Diesen von der Kunst getragenen Allgemeinzustand nach vollbrachter sozial-künstlerischer Revolution malt Wagner in nicht zu beirrender Zuversicht noch weiter aus. Er ist der Überzeugung, dass alsdann die soziale Vernunft der Menschheit als der wahre himmlische Vater jedem

einzelnen den Lebensunterhalt gewährleisten werde. Die Sorge um die rein physische Erhaltung des Lebens sei es ja eben, die alle freie geistige Entwicklung hemme und lähme, die den Menschen schwach, knechtisch, stumpf und elend mache: „hat die brüderliche Menschheit ein für allemal diese Sorge von sich abgewiesen und sie — wie der Grieche dem Sklaven — der Maschine zugewiesen, diesem künstlichen Sklaven des freien, schöpferischen Menschen, ... so wird all sein befreiter Tätigkeitstrieb sich nur noch als künstlerischer Trieb kundgeben.“ (33, 34.) Der Zweck des Lebens wird alsdann die Freude am Leben sein, jeder Mensch in irgend einem Bezuge Künstler, und die Einzelkünste werden sich wieder alle zusammenfinden in der Tragödie, dem gemeinsamen Feste der neuerstandenen Menschheit (34, 35). Hat die geschichtliche Entwicklung diesen schönen Zustand erreicht, so ist sie den Weg gegangen, den ihre zwei erhabensten Lehrer ihr wiesen: „Jesus, der für die Menschheit litt, und Apollon, der sie zu ihrer freudenvollen Würde erhob.“ (40, 41.) — Wagner weiss im voraus, dass die sogenannten praktischen Menschen ihm entgegenhalten werden, er gehe Utopien nach und unerreichbaren Idealen. Er sieht aber diesem Vorwurfe, der ihm nicht den geringsten Eindruck macht, in Ruhe entgegen. Wie könne man von Utopien reden, meint er in naiver Entrüstung, da er ja doch von der göttlichen Vernunft des Menschen nicht mehr verlange, als dass sie den Instinkt des Tieres ersetze und allen Menschen die sorgenlose, wenn auch nicht bemühungslose Beschaffung des Lebensunterhaltes gewähre, damit auf dieser einen Grundlage das herrlichste Gebäude einer wirklichen Kunst der Zukunft erwachse (35—37).

Auf diese Weise will Wagner der Kunst und bedrängten Menschheit zugleich helfen. Alles, was nur für seine eigene, das normale Mass weit überragende Persönlichkeit Geltung hat, überträgt er in phantastischem Überschwange auf die Allgemeinheit, die dafür nur mit Hohn quittieren konnte, soweit sie eben nicht imstande war, die göttliche Unerfahrenheit eines noch weltfremden Genius zu verstehen und richtig zu deuten. In der Gestaltung seines eigenen Lebens verfuhr Wagner ja nach den von ihm verfochtenen Grundsätzen: ihm war die Kunst alles, der Erwerb nichts und nur als Knecht der Kunst vorhanden. Er hat aber an sich selbst bitter genug erfahren müssen, wie sich die Realitäten des Lebens rächen, wenn man sie nicht als das nimmt, was sie sind, nämlich als Realitäten, an welchen phantastische Träume zerschellen. Seine Naivität in diesen Dingen mochte eine notwendige Folge seiner idealen Gesamtveranlagung sein; als künstlerischer Reformator konnte er aber nicht wirken, weil, sondern trotzdem er die Gesetze der Wirklichkeit so sehr verkannte. Was am Ende doch zum Siege gelangte, war nicht seine Phantasterei, sondern seine Phantasie im Bunde mit einem genialen Organisationsvermögen, das, sobald es sich nur in seiner eigenen künstlerischen Sphäre betätigte, von keinem anderen an praktischer Kraft erreicht wurde. Naiv war es, dass er an die Welt einen Massstab anlegte, der nur ihm selbst entsprach, gross aber, dass er so naiven Vertrauens überhaupt fähig sein konnte.

Und diese wahre Grösse Wagners kommt auch in seinen Reflexionen über die Kunst und Revolution zum Ausdruck, jedoch abseits von dem ihm so scheinenden Hauptgedanken; sie muss sozusagen erst herausgeschält werden aus allen entstellenden Umhüllungen. Sobald wir aber

näher zusehen, bleibt schliesslich auch hier eine Gedankenreihe zurück, die keinen Zweifel lässt, wes Geistes Kind im Grund doch zu uns spricht: die Andeutung aller jener Ideen, welche den eigentlichen Kern auch der nachfolgenden grossen Schriften Wagners, ja seines ganzen reformatorischen Wirkens bilden. Und mit einem Male steht wieder jener Wagner vor uns, den wir früher kennen gelernt haben, ein Künstler, Denker und Schriftsteller, der seinesgleichen sucht und der, so gross immer seine Irrtümer sein mögen, doch in mächtig fortschreitender Entwicklung begriffen ist.

Menschlich schön berührt Wagners Vertrauen zu den aus der modernen Lohnsklaverei aufstrebenden Arbeitern. Er glaubt nicht, dass Kunst und Kultur dies Streben irgend zu fürchten haben, sondern sieht darin im Gegenteil einen tieferen, edleren Naturdrang: den Drang aus dem Handwerkertume heraus zur freien Menschenwürde (32). Sei ja doch das Griechentum am Sklaven zugrunde gegangen, wodurch sich die weltgeschichtliche Wahrheit bewährt habe, dass, sobald alle Menschen nicht gleich frei und glücklich sein können, alle Menschen gleich Sklave und elend sein müssten (27).

Seine Einsicht als Ästhetiker bewährt Wagner zuvörderst dadurch, dass er die fundamentale Bedeutung des sinnlichen Elementes in aller Kunst betont gegenüber der abstrakt-gedanklichen Tendenz eines sinnenfeindlichen Christentums (15, 16). Wichtiger noch ist sein entrüstetes Urteil über die Kunst seiner Zeit (18—23). So ungerecht dies Urteil erscheinen mag, wenn es in der von Wagner selbst gemeinten Allgemeinheit genommen wird, so treffend wird es, wenn wir es nur auf bestimmte Erscheinungen beziehen, deren wichtigste Wagner später in „Oper und Drama“ deutlicher bezeichnet hat. Diese Art von Kunst

charakterisiert er mit Recht dahin, dass ihr wirkliches Wesen die Industrie sei, ihr moralischer Zweck der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten (19). Und das Theater, welches dieser Art von Kunst dient, nennt er mit gleichem Rechte eine Blüte der Fäulnis einer hohlen, seelenlosen, naturwidrigen Ordnung der menschlichen Dinge und Verhältnisse (20). In diesem Zusammenhange wiederholt er seine uns schon bekannte Auffassung der Oper, jenen eigentlich leitenden Gedanken seines Lebens, der in immer neuer Form in ihm nach Ausdruck ringt und später auch die Grundlage seiner Erörterungen in „Oper und Drama" bilden sollte. Nichts anderes wurde die Oper, also lautet sein Bescheid, als ein „Chaos durcheinander flatternder sinnlicher Elemente ohne Haft und Band, aus dem sich ein jeder nach Belieben auflesen konnte, was seiner Genussfähigkeit am besten behagte, hier den zierlichen Sprung einer Tänzerin, dort die verwegene Passage eines Sängers, hier den glänzenden Effekt eines Dekorationsmalerstückes, dort den verblüffenden Ausbruch eines Orchestervulkans .... Der Zweck, der einzig den Verbrauch so mannigfaltiger Mittel zu rechtfertigen hat, der grosse dramatische Zweck, fällt den Leuten gar nicht mehr ein." (20, 21.)

Im Vorgefühle dessen, was in ihm selbst noch nach Gestaltung ringt, darf Wagner sagen, dass die Kunst zu ihrem echten, vollen Leben erst gelangen solle. Angesichts der verwahrlosten Oper verlangt er, dass die Tragödie in ihrer Ganzheit neu geboren werde. Hatte er früher immer nur darauf hingewiesen, dass die Oper nicht eine bunte Folge von Solo- und Ensemblegesängen, sondern vor allem Drama zu sein habe, so geht er jetzt einen Schritt weiter,

indem er im modernen musikalischen Drama oder, wie er es jetzt zum ersten Male nennt, im „Kunstwerke der Zukunft" das dramatische Gesamtkunstwerk neu erstehen lassen will, welches alle Künste wie in einem Brennpunkte zum höchsten vollendetsten Ausdruck zu vereinigen bestimmt sei. Und dies Gesamtkunstwerk soll nicht etwa nur einer einzigen Nation angehören, sondern den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalitäten hinaus umfassen: das nationale Wesen in ihm habe nur ein Schmuck, ein Reiz individueller Mannigfaltigkeit, nicht eine hemmende Schranke zu sein. Etwas ganz anderes will Wagner daher schaffen als etwa eben nur das Griechentum wiederherstellen. Aus der törigen Restauration eines Scheingriechentums kann ja doch immer nur wesenloses Gaukelspiel hervorgehen: „Nein, wir wollen nicht wieder Griechen werden, denn was die Griechen nicht wussten und weswegen sie eben zugrunde gehen mussten, das wissen wir." (30, 34.) Nur aus dem Quell modernen Lebens kann die Tragödie als alle Künste umfassendes Gesamtkunstwerk wieder erwachen.

Das ideale Verhältnis eines idealen Hörerkreises zu dieser vollendeten Tragödie schildert Wagner im Bilde der Griechen mit tiefsinnigen Worten: Wenn schon von einem einzelnen geschaffen, ist die Tragödie im Grunde doch aus dem Geiste des Volkes geboren, das sich vor ihr sammelt, „um sich selbst zu erfassen, seine eigene Tätigkeit zu begreifen, mit seinem Wesen, seiner Genossenschaft, seinem Gotte sich in die innigste Einheit zu verschmelzen und so in edelster, tiefster Ruhe das wieder zu sein, was es vor wenigen Stunden in rastlosester Aufregung und gesondertster Individualität ebenfalls gewesen war." (11.) In der Tragödie findet der einzelne sich selbst wieder, „und zwar das

edelste Teil seines Wesens, vereinigt mit den edelsten Teilen des Gesamtwesens der ganzen Nation; aus sich selbst, aus seiner innersten, ihm bewusst werdenden Natur (spricht) er sich durch das tragische Kunstwerk das Orakel . . ., Gott und Priester zugleich, herrlicher, göttlicher Mensch, er in der Allgemeinheit, die Allgemeinheit in ihm." (12.) . . .

Dem Schöpfer des Tannhäuser und Lohengrin dünkt diese wahre Tragödie zwar noch ein „Kunstwerk der Zukunft", er ist sich aber dessen bewusst, dass die Bedingungen ihres Entstehens schon in der Gegenwart gegeben sind: der wirkliche Künstler, der den rechten Standpunkt erfasst hat, vermag, da dieser Standpunkt doch ewig wirklich vorhanden ist, schon in der Gegenwart an dem Kunstwerke der Zukunft zu arbeiten (37). Denn so gewiss es ist, dass das Edle und Wahre wirklich vorhanden ist, so gewiss ist es auch, dass die wahre Kunst vorhanden ist. Die grössten und edelsten Geister — Geister, vor denen Aischylos und Sophokles freudig als Brüder sich geneigt haben würden — haben seit Jahrhunderten ihre Stimme aus der Wüste erhoben (22). Damit das Drama in seiner Ganzheit erstehe, bedarf der dramatische Dichter aber der Mithilfe seiner Zeitgenossen. Was er selbst schafft, wird zum vollständigen Kunstwerke erst dadurch, dass es vor der Öffentlichkeit in das Leben tritt, und ein dramatisches Werk tritt nur durch das Theater ins Leben (37). Die Tragödie des Aischylos und Sophokles war das Werk Athens (22). Diese Mithilfe aber ist es, die Wagner völlig vermissen muss. Die Theater seiner Zeit erscheinen ihm als industrielle Unternehmungen, deren Leiter als kaufmännische Spekulanten, „falls sie nicht ihre Kenntnisse in den Mysterien des Kammerherrendienstes oder ähnlichen Funktionen für das Erfassen der theatralischen Würde ausgebildet haben." Nur

dann kann das Theater, wie es in Wagners Vorstellung lebt, seiner natürlichen, edlen Bestimmung wiedergegeben werden, wenn es von der Notwendigkeit industrieller Spekulation losgelöst und allein von künstlerischen Gesichtspunkten aus geleitet wird. Und wie leicht wäre es, beim einmütigen Zusammenwirken aller dies hohe, schöne Ziel zu erreichen! Daher lässt Wagner seinen Mahnruf erschallen, dass er die Geister aufrüttle aus ihrer Dumpfheit und sie sammle zum gemeinsamen grossen künstlerischen Werke. (37, 38.)

Dies mag die eigentliche und tiefere Bedeutung dessen sein, was Wagner seinen Zeitgenossen mit den Ausführungen über die Kunst und Revolution sagen wollte. In solchem Sinne aufgefasst erscheint auch diese Schrift als eine wertvolle Äusserung seines in der Zukunft lebenden Genius und als eine Ankündigung der grossen Ideen und Taten, welche unter unendlichen Schmerzen und Qualen zu verwirklichen ihm noch beschieden sein sollte. Den Gedanken einer Wiederbelebung des dramatischen Gesamtkunstwerkes haben vor ihm zwar schon andere ausgesprochen. Herder wünschte ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Musik, Poesie, Aktion und Dekoration eins sind; Goethe äusserte sich Eckermann gegenüber in ähnlichem Sinne. Der zur Schule Schellings gehörige Ästhetiker Ast entwickelte im Jahre 1805 in seinem „System der Ästhetik" das ganze Prinzip, auf welchem nachmals Wagner fusste. Für Ast ist die Oper die reale Einheit aller Künste, und als die Zentralkunst in der Oper bezeichnet er die Poesie: diese sei der Geist oder das unsichtbare Zentrum des Gesamtkunstwerkes, sie sei das männliche, die Musik dagegen das weibliche Prinzip. Doch müssten beide Künste gleich absolut sein. Zweiundzwanzig Jahre später sprach

K. F. E. Trahndorff in seiner Ästhetik vom Gesamtkunstwerk als einem allen Künsten ursprünglich innewohnenden Strebensziele, welches aus der organischen Einheit des inneren Lebens der Kunst erwachse. Auch für Schleiermacher war das Höchste in der Kunst „eine Vereinigung aller Künste zu einer gemeinschaftlichen Leistung". Wagner nahm also wieder einen Gedanken auf, der dem geistigen Leben seiner Zeit schon angehörte; die Verarbeitung dieses Gedankens sollte ihn sogar in seinen folgenden Schriften noch zu den absonderlichsten Extravaganzen und Übertreibungen führen. Darum bleibt ihm aber doch das hohe Verdienst, die Idee des Gesamtkunstwerkes mehr gefördert zu haben als irgend ein anderer seiner Zeitgenossen. Als Denker ergriff er das Problem mit der seiner Wichtigkeit angemessenen Gründlichkeit und Tiefe, als Künstler erhob er das zur leibhaftigen Wirklichkeit, was zuvor nur Wunsch und theoretische Erkenntnis gewesen war.

Das Kunstwerk der Zukunft.

I.

Wagner fing an, sich in Zürich wohl und behaglich zu fühlen. Seine Briefe aus dieser Zeit an Heine und Uhlig geben ein lebendiges Bild seiner Stimmung: er hat seine „gute" Frau wieder, auch Vogel und Hund sind gekommen, eine kleine Wohnung wird eingerichtet, die frische Alpengegend, der Gewinn tüchtiger Freunde, das Gefühl der Freiheit und ungehemmten Tätigkeit, die mutige Lust zu arbeiten — dies alles zusammen stimmt ihn heiter, und er denkt, dieser guten Verfassung soll manches Echte und Tüchtige entspriessen. So übermütig behaglich ist ihm zumute „wie einem Hunde, der die Prügel weg hat".

Zunächst hält er es nun für seine Pflicht, einer inneren Notwendigkeit zu genügen, die ihn dazu antreibt, sich klar und bestimmt über das ganze Kunsttreiben seiner Zeit auszusprechen. Vielleicht gelingt es ihm damit zugleich, aus seinen „untergeordneten schriftstellerischen Fähigkeiten" eine kleine Unterstützung für sein Leben zu gewinnen. Die Schrift über die Kunst und Revolution ist unter der Presse, nun soll eine andere folgen über „Das Kunstwerk der Zukunft", und den Beschluss soll eine dritte machen über „Die Künstlerschaft der Zukunft". Es ist ihm unbedingt notwendig, diese Arbeiten zu erledigen und in die Welt zu schicken, bevor er sein unmittelbares künstlerisches Produzieren wieder aufnimmt. Er selbst und diejenigen, die sich für sein künstlerisches Wesen interessieren, müssen einmal

zu einer präzisen Verständigung gelangen, sonst tappen sie alle zusammen ewig in einem widerlichen Helldunkel herum, das schlimmer sei als die absolute bornierte Nacht. Nicht aus fremdem Einfluss, sondern aus innerer Notwendigkeit, aus tiefster, eigentümlichster Not heraus hat er sich zu den Ansichten entwickelt, die sein eigen sind. Und diese Überzeugungen bringen ihn nicht etwa von seinem Künstlertume ab! Im Gegenteil! Seitdem es ihm völlig klar wurde, dass die ganze öffentliche Kunst keine Kunst ist, sondern nur künstlerisches Handwerk, dass sie mit allen ihren Fundamenten ohne Erbarmen zum Teufel fahren müsse, seitdem hat er auch erst die rechte Freude am Kunstwerk gewonnen, an dem Kunstwerk, das der Zukunft ganz naturgemäss entwachsen werde, und an dem er für sein Teil, da er seine Bedingungen erkenne, schon jetzt mit Lust und Liebe zu arbeiten gedenke: „Dieser Prozess, lieber Freund, geht allerdings nicht unter Austern- und Kuchenessen in der gemütlichen Sofaecke vor sich, sondern auf dem breitesten Markte des Lebens muss man seine Zähne erst einmal mit Steinebeissen üben, ehe das Auge so hell wird, als die innerste Natur dieses Auges es zulässt." . . . Wagner ist überzeugt, dass seine neuesten Ansichten im Grunde durchaus die alten seien, nur klarer, „weniger vermantscht und deshalb mehr vermenscht." Sein Publikum der Zukunft sollen nicht etwa die klugen und die klug sein wollenden Gelangweilten der privilegierten Kunstwelt bilden, sondern alle gesunden, unverkrüppelten Menschen, die ein wackeres Herz im Leibe haben. Zuversichtlich hofft er, dass seine Arbeit nicht nur ein vorübergehendes Tagesinteresse hervorrufen werde, sondern ein stoffreiches und stoffgebendes. Wenn er zugleich auch nur wüsste, wie es anzufangen sei, dass Wigand ihm etwas Ordentliches dafür bezahle!

Ende November 1849 ist die Arbeit fertig. Wagner schickt sie gleich an Uhlig, der sie lesen und weitergeben soll. Zu Änderungen hat Wagner keine Lust mehr: „Man muss so etwas, wie es nun einmal heraus ist, gelten lassen, Vorzüge und Schwächen verhalten sich meist ganz richtig zueinander". An günstigen Kritiken ist ihm nichts gelegen; mögen seine Schriften immer heruntergerissen werden, wenn man sie nur recht viel liest. Es ist ja natürlich, dass sie heftigen Widerspruch finden, denn sie bringen keine Versöhnung, sondern den unbarmherzigsten Krieg. Daher kann Wagner Freunde nur in d e n Gegenden finden, die von der herrschenden Öffentlichkeit vollständig abliegen: „Hier ist nichts zu überzeugen und zu gewinnen, sondern nur auszurotten; . . . halten wir uns an die Jugend, das Alter lasst verrecken, an dem ist nichts zu holen!" Zu weiteren schriftstellerischen Arbeiten fühlt Wagner sich nun aber nicht mehr aufgelegt; diese, so meint er, werde seine letzte gewesen sein; was etwa noch zu sagen sei, sollen andere ergänzen. Sein Befinden hat sich mittlerweile verschlechtert, Geldsorgen sind eingekehrt, er fühlt sich vereinsamt, arbeitsmüde und etwas trübsinnig. Doch besitzt er immer noch Spannkraft genug, die Gründung einer Zeitschrift „Für Kunst und Leben" anzuregen, für die er, obgleich er eben noch weitere schriftstellerische Arbeit ablehnte, gern viele Beiträge zu liefern bereit ist, „um das neue Prinzip nach allen Seiten hin propagieren zu helfen."

Wagner versah sein „Kunstwerk der Zukunft" mit einer Widmung an L u d w i g F e u e r b a c h. Er wollte als „künstlerischer Mensch" das zurückgeben, was ihm Feuerbach als „philosophischer Mensch" gespendet habe. Feuerbach nahm die Widmung mit lebhaftem Danke entgegen. Wagner selbst gedachte aber später dieses Verhältnisses

nicht mehr mit den gleichen Gefühlen. Bei der Gesamtherausgabe seiner Schriften beklagt er es, dass er sich ohne kritische Überlegung der Führung dieses „geistreichen Schriftstellers" überlassen und von ihm unzureichende Begriffsbestimmungen übernommen habe. Daraus sei eine gewisse leidenschaftliche Verwirrung entsprungen, welche sich als Voreiligkeit und Undeutlichkeit im Gebrauche philosophischer Schemata kundgebe (III 3).

Dieser Wechsel im Urteile Wagners erklärt sich aus dem Charakter der Feuerbachschen Schriften selbst, die von vielversprechenden Anfängen immer tiefer sanken bis zum völligen philosophischen Bankerotte und daher der geistigen Entwicklung Wagners neben unbestreitbarer Förderung auch erheblichen Schaden bringen mussten. Der ersten Schrift Feuerbachs, den „Gedanken über Tod und Unsterblichkeit", konnte Wagner wertvolle Anregung entnehmen. Als Feuerbach im Alter von 26 Jahren diese Reflexionen niederschrieb, stand er noch unter dem Einflusse Hegels, und dieser Einfluss hob ihn sozusagen über sich selbst hinaus, er brachte alles zur vollen Geltung, was in Feuerbachs eigener Natur an Tiefe, Adel und Bedeutung lag. Wagner fand hier überzeugende und fesselnde Aufklärung über die Unzulänglichkeit des Glaubens an die persönliche Unsterblichkeit und an einen bewussten, persönlichen Gott; er wurde hingewiesen auf den unbewussten Weltgrund wie auf die Einheit alles Seins und Bewusstseins; Feuerbach lehrte ihn die Liebe in ihrem tiefsten Sinne verstehen und vermittelte ihm eine Deutung des Todes, wie sie Wagner später in anderer Einkleidung, aber nah verwandter Tendenz in Schopenhauers Ausführungen „Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unseres Wesens" wiederfinden sollte.

Auch Feuerbachs Abhandlung über „Das Wesen des Christentums" bot Wagner noch manchen tiefen und warmherzigen Gedanken. Mit innigem Gemütsverständnis deutet Feuerbach zum Teil den inneren Gehalt dessen aus, was Jahrhunderte unbewusst in der christlichen Glaubenslehre niedergelegt haben. Zugleich ist er aber von einem fanatischen Hasse erfüllt gegen alle Theologie und alles kirchliche Christentum, und dieser Hass macht ihn blind in einem solchen Grade, dass sein Kampf gegen die Kirche zum Kampfe gegen die Religion überhaupt wird. Das göttliche Wesen wird ihm zum menschlichen Wesen, das Wissen des Menschen von Gott zum Wissen des Menschen von sich selbst. Seine Spekulationen, die ursprünglich so Gutes verhiessen, verlaufen im Sande, sie nehmen dem Leser im ganzen mehr, als sie ihm geben. Bei all seinem Reichtum an Wissen, Geist und Gemüt behält Feuerbach schliesslich nichts in der Hand als einen unbegreiflich dürftigen Anthropologismus und jene unbedingte Ablehnung des in der Geschichte gewordenen Christentums, die in vollem Umfang auch auf Wagner überging.

Dieser philosophische Verflachungs- und Zersetzungsprozess nahm bei Feuerbach immer grössere Dimensionen an. Seine „Grundsätze der Philosophie der Zukunft" üben zwar an dem Hauptgebrechen des Hegelschen Systems eine treffende Kritik; sie heben hervor, dass bei Hegel das Denken sich vindiziert, was nicht dem Denken, sondern dem Sein zukommt, dass Hegel also ein sich im Denken überbietender Denker sei. Im Gegensatze dazu will Feuerbach das Wirkliche in seiner Wirklichkeit anerkennen. Wie er sich aber zuvor im Kampfe gegen die Theologie zu einem leeren Anthropologismus hindrängen liess, so jetzt durch den an sich berechtigten Widerspruch gegen den Mangel

eines Realitätsprinzips bei Hegel zu einem fundamentlosen Sensualismus. Er kennt nicht, wie Schopenhauer, das die Idee ergänzende metaphysische Prinzip, den Willen, und greift nun in seiner Not unmittelbar nach dem sinnlichen Sein, das ihm alsbald weit über den Kopf wächst. Wirklichkeit wird ihm identisch mit Sinnlichkeit und diese identisch mit Wahrheit. Als unbezweifelbar gewiss und sonnenklar anerkennt er nur das, was Objekt des Sinnes, der Anschauung, der Empfindung ist. Seine Philosophie ist zur Anthropologie geworden mit Einschluss der Physiologie.

Aber auch bei dieser sensualistischen Auffassung blieb Feuerbach nicht stehen, sein Denken führte ihn noch weiter abwärts zum Naturalismus und schliesslich zur allertiefsten Stufe, dem Materialismus. Er wurde der Meinung, dass die berechtigten Wünsche der Menschen überhaupt nicht über das auf der Erde Erreichbare hinausgehen, und dass die, welche darüber hinausgehen, unberechtigt seien. An die Stelle der Gottheit setzte er die menschliche Gattung und die Natur, an die Stelle der Religion die Bildung, an die Stelle des Jenseits die geschichtliche Zukunft. Seine letzte Überzeugung ist zusammengefasst in den Worten: „Die wahre Philosophie ist die Negation der Philosophie, ist k e i n e Philosophie.“ „Keine Religion! ist meine Religion; keine Philosophie! meine Philosophie.“

Dass solche Lehren einem Richard Wagner auf die Dauer nicht genügen konnten, ist begreiflich. Begreiflich ist aber auch seine enthusiastische Aufnahme der so viel höher stehenden Gedanken aus Feuerbachs früheren Schriften und dass er selbst später den Sachverhalt nicht mehr ganz objektiv überblickte. Unter dem Einflusse der weit grösseren Persönlichkeit Schopenhauers gewahrte er nur

noch die Irrlehren Feuerbachs und vergass darüber, was er doch auch an wertvoller Anregung bei ihm gefunden hatte.

Glasenapp und Chamberlain suchen den Einfluss Feuerbachs auf Wagner als einen möglichst geringfügigen darzustellen. Chamberlain meint sogar, Wagner habe in jener Zeit überhaupt nur e i n e Schrift von Feuerbach gekannt, die „Gedanken über Tod und Unsterblichkeit". Dem widerspricht aber schon die eigene Bemerkung Wagners in der Einleitung zum dritten Bande seiner Gesammelten Schriften von der ihn damals „lebhaft anregenden Lektüre m e h r e r e r Schriften Ludwig Feuerbachs", in welchen der Philosophie als der verkappten Theologie der Abschied gegeben werde. Hugo Dinger und Rudolf Louis betonen mit Recht, dass der Einfluss Feuerbachs auf Wagner nicht unterschätzt werden dürfe. Schon durch seinen Namen lässt das Kunstwerk der Zukunft seine Zugehörigkeit zu jenem Gedankenkreise erkennen, der eine Philosophie, Religion und Kirche der Zukunft gezeitigt hat. — Eduard von Hartmann, der berufenste philosophische Kritiker der Gegenwart, fällt in seiner Geschichte der Metaphysik über Feuerbach ein vernichtendes Urteil. Er unterscheidet sechs Stufen seiner abwärts schreitenden Entwicklung, nennt ihn ein die Zeitgenossen blendendes Meteor und behauptet, dass von seiner Lebensarbeit nicht einmal etwas Negatives, geschweige denn etwas Positives übrig geblieben sei. Hartmanns von einem sehr hohen Standpunkte aus gefasste Meinung dürfte aber kaum in vollem Umfange anwendbar sein auf die Bedeutung, welche Feuerbach trotzalledem für den philosophischen Autodidakten und Laien Wagner haben konnte und musste. Diesem Einflusse und der Entwicklung Feuerbachs näher nachzugehen, ist Sache einer Spezialarbeit. Hier genügte es, die Tatsache des Einflusses auf Wagner

beleuchtet und die Gründe der notwendigen späteren Entfremdung wenigstens in den Hauptzügen angedeutet zu haben. Erstaunlich bleibt in jedem Falle die Sicherheit des philosophischen Instinktes, mit welcher Wagner, als er sein Kunstwerk der Zukunft schrieb, die wertvollsten Fingerzeige seines Führers sich nutzbar zu machen wusste.

Wagner gräbt diesmal tiefer als je zuvor, um für seine Darlegungen das ihm genügend scheinende Fundament zu gewinnen. Was er unter dem Kunstwerke der Zukunft versteht, haben wir schon aus seiner vorhergehenden Schrift erfahren. Sein Vorbild ist das Drama der Griechen, das er zur allmenschlichen Kunst erweitern und als sämtliche Künste umfassendes Gesamtkunstwerk neu erstehen lassen will. Hatte er diesen Gedanken in seinen Ausführungen über die Kunst und die Revolution nur in den Hauptzügen angedeutet, so geht er jetzt daran, ihn im einzelnen auszuführen und näher zu begründen. Doch ist es ihm nicht genug, das Gesamtkunstwerk als modernes musikalisches Drama nur im Geiste zu gestalten, seine ganze Persönlichkeit verlangt vielmehr danach, dass es zur lebendigen künstlerischen Wirklichkeit werde, und dieser Doppeltrieb ist es, der in ihm nach Ausdruck ringt. Dabei tritt die Vermengung der künstlerischen mit der politischen Revolution in den Hintergrund, den ganzen Nachdruck legt Wagner jetzt auf die Idee des Gesamtkunstwerkes selbst, die er als ein stetig sich vertiefender künstlerischer Denker und als ein glänzender Schriftsteller mit überzeugender, ja hinreissender Beredsamkeit vertritt, zugleich aber auch, ohne dessen selbst inne zu werden, ins Ungemessene übertreibt und entstellt.

Wagner gliedert seine Schrift in die folgenden fünf Hauptabschnitte:

I. Der Mensch und die Kunst im allgemeinen.
II. Der künstlerische Mensch und die von ihm unmittelbar abgeleitete Kunst.
III. Der Mensch als künstlerischer Bildner aus natürlichen Stoffen.
IV. Grundzüge des Kunstwerkes der Zukunft.
V. Der Künstler der Zukunft.

Im ersten dieser Abschnitte stellt Wagner Betrachtungen an über die Bedeutung des Lebens, der Wissenschaft und der Kunst, deren Verhältnis zueinander und über das Wesen der in allen dreien sich betätigenden schaffenden Kraft. Hier macht sich der Einfluss Feuerbachs am deutlichsten bemerkbar. Der Hauptsache nach mögen Wagners Ausführungen auf den folgenden Sinn abzielen:

Der Gang der menschlichen Entwicklung ist der vernunftgemässe, natürliche vom Unbewusstsein zum Bewusstsein, vom Unwissen zum Wissen (52). Von dem Augenblicke an, wo der Mensch sich vom Unbewusstsein tierischen Lebens losreisst, um zu bewusstem Leben überzugehen, beginnt der Irrtum. Der Irrtum ist aber der Vater der Erkenntnis, und die Geschichte des Hervorgehens der Erkenntnis aus dem Irrtume ist die Geschichte des menschlichen Geschlechtes von dem Mythus der Urzeit bis auf den heutigen Tag. Der Mensch begann zu irren, als er die Natur auf einen ausserhalb ihres Wesens gelegenen, als menschlich willkürlich vorgestellten Grund bezog und den unendlichen Zusammenhang ihrer unbewussten, absichtslosen Tätigkeit für absichtliches Gebaren hielt. In der Lösung dieses Irrtumes besteht die Erkenntnis; diese ist daher das Begreifen der (unbewussten) Notwendigkeit in den Erscheinungen, deren Grund uns

Willkür (eines bewussten Gottes) deuchte. Durch diese Erkenntnis wird die Natur sich ihrer selbst bewusst und zwar im Menschen, der nur durch seine Selbstunterscheidung von der Natur dazu gelangt, diese zu verstehen, indem sie ihm Gegenstand wird. Die Entgegensetzung von Natur und Mensch hört aber wieder auf und verwandelt sich in ihr Gegenteil, sobald der Mensch erst das Wesen der Natur als sein eigenes weiss und einsieht, dass alles Vorhandene, das Lebende und Leblose, derselben Notwendigkeit gehorcht und auf den gleichen Grund zurückgeht, der, wie den Zusammenhang der natürlichen Erscheinungen unter sich, so auch den des Menschen mit der Natur bedingt. (43.)

Diese Einsicht wird dem Menschen vermittelt durch die Wissenschaft, deren Weg von der Vorstellung (oder sinnlichen Erscheinung) zu der Wirklichkeit (oder dem Grunde der sinnlichen Erscheinung) führt (45). Je wahrhafter das Wissen ist, desto aufrichtiger muss es eingestehen, dass seine Möglichkeit einzig im stets gewahrten Zusammenhange mit der Wirklichkeit, d. h. sinnlichen Erfahrung, begründet liegt. Sobald das Denken von der Wirklichkeit abstrahiert und sich nur auf sich selbst stellt, vermag es nicht mehr das Wissen zu produzieren, sondern äussert sich als Wähnen, das sich gewaltig unterscheidet vom Unbewusstsein: erst wenn das Denken sich rückhaltlos in das sinnlich Gegebene versenkt und dieses durchdringt, kann es an der Tätigkeit des Unbewusstseins teilnehmen oder, mit anderen Worten, zum schöpferischen Denken werden (52). Wo aber das Denken seine Gebundenheit an das reale sinnliche Dasein ignoriert, wo sich der (bewusste) Geist nicht als letzte und bedingteste, sondern als erste und unbedingteste Tätigkeit, daher als Grund und Ursache der

Natur begreifen will, da ist das Band der Notwendigkeit aufgehoben, und die Willkür rast schrankenlos, unbegrenzt, frei, wie unsere (abstrakt idealistischen) Metaphysiker wähnen, durch die Werkstätte der Gedanken, ergiesst sich als Strom des Wahnsinns in die Welt der Wirklichkeit. Hat der (bewusste) Geist die Natur erschaffen, hat der (bewusste) Gedanke das Wirkliche gemacht, so ist Natur, Wirklichkeit und Mensch auch nicht mehr notwendig, ihr Dasein als überflüssig, sogar schädlich, denn das Überflüssigste ist das Unvollkommene nach dem Vorhandensein des Vollkommenen. Ist der bewusste Geist an sich das Erste und ist nur er die Notwendigkeit, so hätte es des sinnlichen Daseins gar nicht bedurft, so ist das Leben das Willkürliche, ein phantastisches Maskenspiel, ein müssiger Zeitvertreib, eine frivole Laune, ein „car tel est notre plaisir" des Geistes (55, 56).

Die Natur erzeugt und gestaltet aber nicht in bewusster Willkür, sondern absichtslos und unwillkürlich nach Bedürfnis, daher aus Notwendigkeit, und eben diese Notwendigkeit ist auch die zeugende und gestaltende Macht des menschlichen Lebens (42). Die treibende Kraft, die eigentliche Lebenskraft schlechtweg, ist ihrer Natur nach eine unbewusste, unwillkürliche und als solche die einzig wahre, entscheidende (52). Würde das bewusste, willkürliche Denken das Leben vollkommen beherrschen, könnte es sich des Lebenstriebes bemächtigen, und ihn nach einer anderen Absicht als der Notwendigkeit des absoluten (unbewussten) Bedürfnisses verwenden, so wäre das Leben selbst verneint, um in die Wissenschaft aufzugehen. Und in der Tat hat die Wissenschaft in ihrem überspanntesten Hochmute von solchem Triumphe geträumt. (46.) In Wahrheit folgt das Leben in seiner Totalität aber

einer unwillkürlich-notwendigen Entwicklung. Die echte Wissenschaft zielt daher ab auf die Anerkennung dieser Notwendigkeit, d. h. des Unbewussten, Unwillkürlichen, Wirklichen, Sinnlichen; ihr Ende ist das gerechtfertigte Unbewusste, das sich bewusste Leben, die als sinnig erkannte Sinnlichkeit, der Untergang der Willkür in dem Wollen des Notwendigen (45). Und nicht eher wird der Mensch das sein, was er sein kann und soll, als bis sein Leben der treue Spiegel der Natur ist, die bewusste Befolgung der einzig wirklichen Notwendigkeit, der inneren Naturnotwendigkeit, nicht die Unterordnung unter eine äussere, eingebildete, daher nicht notwendige, sondern willkürliche Macht (44).

Wie in Natur und Leben so liegt auch in der Kunst die schaffende Kraft vor aller bewussten Absicht und Willkür (42). Die Kunst ist kein künstliches Produkt, sondern die reinste, vollendetste Befriedigung des edelsten und wahrsten Bedürfnisses des vollkommenen Menschen (55, 62). Wohl verfährt der Künstler nicht immer unmittelbar, sein Schaffen ist (häufig) ein vermittelndes, auswählendes, willkürliches. Aber gerade da, wo er vermittelt und auswählt, ist das Werk seiner Tätigkeit noch nicht das Kunstwerk. Erst da, wo die Wahl getroffen ist, wo diese Wahl eine notwendige war und das Notwendige erwählte — (wo der Künstler also unwillkürlich verfuhr wie die schaffende Natur) — erst da tritt das Kunstwerk in das Leben, ist es etwas sich selbst Bestimmendes, Unmittelbares. Das wirkliche Kunstwerk, d. h. das unmittelbare, sinnlich dargestellte in dem Momente seiner leiblichsten Erscheinung, ist daher auch erst die Erlösung des Künstlers, die Vertilgung der letzten Spuren der schaffenden Willkür, die unzweifelhafte Bestimmtheit des bis dahin nur Vorgestellten, die Befreiung des Gedankens in der Sinnlichkeit (45, 46).

Wie die wahre Kunst absichtslos und unwillkürlich schafft und sich nur in der sinnlichen Gestaltung Genüge tut, so kann sie — sofern sie ein natürliches Vorbild besitzt — auch nur aus dem wahren, unentstellten Leben Stoff und Form gewinnen und aus der rückhaltlosen Anerkennung der Natur (58, 59). Nur dann wird die (darstellende) Kunst das sein, was sie sein kann und soll, wenn sie das treue, bewusstseinverkündende Abbild des wirklichen Menschen und des wahrhaften, naturnotwendigen Lebens ist (44). In dem unbewussten unwillkürlichen Drange aus dem Leben heraus in das Kunstwerk offenbart sich der nächste und wahrhaftigste Kunsttrieb (162, 163).

Und dieser Trieb befriedigt sich — wenn man zuerst die Dichtkunst in Betracht zieht — in seiner stärksten und notwendigsten Gestalt im Drama (159), das als wirklich dargestelltes — in einem richtig verstandenen Sinne — alle Kunstarten in sich fasst, dadurch zum Gesamtkunstwerke wird und als solches — wiederum im richtig verstandenen Sinne — das höchste gemeinsame Kunstwerk heissen darf. Nach seiner möglichen Fülle kann das dramatische Gesamtkunstwerk oder das Kunstwerk der Zukunft aber nur dann erstehen, wenn jede Kunstart in ihm — soweit die Bedingungen der Bühne es zulassen — nach ihrer höchsten Fülle vorhanden ist. Es ist nur denkbar als hervorgehend aus dem gemeinsamen Drange aller Künste zur unmittelbarsten Mitteilung an eine gemeinsame Öffentlichkeit (150). Der Wille zu ihm entsteht in den (zunächst beteiligten) Kunstarten unwillkürlich, unbewusst von selbst, sobald diese, an ihren Schranken angelangt, der entsprechenden anderen Kunstart sich geben, nicht aber von ihr zu nehmen trachten (117, 118). Es ist das aufgeführte Drama, denn nur das sinnlich gegenwärtige Kunst-

werk ist das wirkliche, ganze Kunstwerk, und das Kunstwerk der Zukunft kann nur lebendige, unmittelbare Kunst sein (116).

Im Hinblick auf das dramatische Gesamtkunstwerk widmet Wagner allen Künsten nähere Erörterungen. Zuvörderst kommen für ihn in Betracht die drei Schwesterkünste Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst, welche er als die drei „rein menschlichen Kunstarten" bezeichnet.

Die **Tanzkunst** charakterisiert er in der folgenden Weise: Im Tanze drückt der künstlerisch sich darstellende Mensch durch den Wechsel der Bewegungen den Wechsel der Gefühle aus. Der von rohester Leidenschaftlichkeit beherrschte Wilde kennt in seinem Tanze fast keinen anderen Wechsel als den gleichförmigsten Ungestümes und gleichförmigster apathischer Ruhe. Im Reichtume und in der Mannigfaltigkeit der Übergänge spricht sich der edlere, gebildete Mensch aus; je reicher und mannigfaltiger diese Übergänge, desto ruhiger und gesicherter die Anordnung ihres beziehungsvollen Wechsels: das Gesetz dieser Ordnung aber ist der R h y t h m u s. Dieser ist keine willkürliche Annahme, nach welcher der künstlerische Mensch seine Leibesglieder etwa bewegen s o l l, sondern er ist die dem künstlerisch sich darstellenden Menschen bewusst gewordene S e e l e der notwendigen Bewegungen selbst, er ist das M a s s der Bewegungen, durch welche das Gefühl als ein künstlerisches sich veranschaulicht. Durch ihn wird der Tanz überhaupt erst zur Kunst (72, 73).

Doch genügt die in der Körperbewegung allein sich kundgebende Rhythmik dem künstlerischen Sinne nicht.

Dieser begehrt vielmehr eine anderweitige, eindringliche Verstärkung derselben und erreicht sie dadurch, dass der Rhythmus, wie er aus der Notwendigkeit der nach künstlerischer Verständigung strebenden Leibesbewegung hervorgegangen, sich als äusserlich dargestellte, massgebende Notwendigkeit, als Gesetz, dem Tanzenden durch den nur dem Ohre wahrnehmbaren Schall mitteilt — gerade wie in der Musik der Takt (aus technischen Gründen den ausführenden Musikern) durch eine nur dem Auge kenntliche Bewegung angezeigt wird. Die in der Notwendigkeit der Bewegung selbst bedingte gleichmässige Wiederholung stellt sich dem Tanzenden als auffordernde, bedingende Leitung seiner Bewegungen in der gleichmässigen Wiederholung des Schalles dar, wie er am einfachsten zunächst durch Zusammenschlagen der Hände, dann hölzerner, metallener oder sonstiger schallgebender Gegenstände erzeugt wird (73).

Aber auch diese Ergänzung der in der Körperbewegung allein sich kundgebenden Rhythmik durch die blosse Bestimmung des Zeitabschnittes, in welchem die Bewegung sich wiederholt, ist noch nicht voll befriedigend: Wie die Bewegung nach dem schnellen Wechsel von Zeitabschnitt zu Zeitabschnitt selbst dauernd anhält und zu einer verweilenden Darstellung wird, so will der künstlerische Sinn auch den nur plötzlich und mit sofortigem Verschwinden sich kundgebenden Schall zu dauerndem Verweilen, zur Ausdehnung in der Zeit genötigt wissen. Er will endlich das Gefühl, welches die Bewegungen beseelt, im Verweilen des Schalles ebenfalls ausgedrückt haben, denn nur so wird das selbstgegebene Mass des Rhythmus ein dem Tanze vollkommen entsprechendes, indem es nicht nur eine Bedingung seines

Wesens, sondern nach Möglichkeit alle seine Bedingungen umfasst: Das Mass soll also das in einer anderen, verwandten Kunstart vergegenständlichte Wesen des Tanzes selbst sein. Diese andere Kunstart, in welcher die Tanzkunst notwendig sich zu erkennen, wiederzufinden, aufzugehen sich sehnt, ist die Tonkunst. Der Rhythmus ist das natürliche, unzerreissbare Band beider; ohne ihn keine Tanzkunst und keine Tonkunst (73, 74).

In diesen Sätzen dürfte das Wichtigste enthalten sein, was Wagner über das allgemeine Wesen des Tanzes aussagt und über dessen Ergänzungsbedürfnis, welches einen Ausblick gewährt auf das einmütige Zusammenwirken der Künste im dramatischen Gesamtkunstwerke. Dem Tanze seiner Zeit gesteht Wagner wirkliche Eigenart nur zu, soweit er Volks- und Nationaltanz geblieben sei (78). Mit glänzendem, vernichtendem Spotte geisselt er den völligen Verfall der modernen Bühnentanzkunst im Ballett (77, 78) und stellt dem den Tanz der Griechen gegenüber, welcher die stete Berührung nicht nur mit der Musik, sondern auch mit dem Worte gewahrt habe (75). Im Hinblick darauf behandelt Wagner selbst die ganze Mimik, d. h. die Schauspiel- und Operngesangskunst, als einen Teil der Tanzkunst. Ob mit Recht oder Unrecht mag vorerst noch unerörtert bleiben. Wir fügen uns der Einfachheit halber fürs erste seiner Voraussetzung, reihen aber die zur Schauspielkunst erweiterte Tanzkunst erst als die der dramatischen Dichtkunst entsprechende reproduzierende Kunst ein.

Die **Dichtkunst** nennt Wagner den Schöpfungsprozess, durch den das dramatische Kunstwerk in das Leben tritt (103): sie schafft den eigentlichen Kern des Dramas, die dramatische Handlung, die als innerlichste Bedingung des Dramas zugleich dasjenige Moment ist, welches das allgemeinste Verständnis desselben versichert. Sofern sie einem wirklichen Geschehen entnommen ist, kann die dramatische Handlung der Zweig vom Baume des Lebens heissen, der unbewusst und unwillkürlich diesem entwachsen, nach den Gesetzen des Lebens geblüht hat und verblüht ist, nun aber, von ihm abgelöst, in den Boden der Kunst gepflanzt wird, um zu neuem, schönerem, unvergänglichem Leben aus ihm zu dem üppigen Baume zu erwachsen, der dem Baume des wirklichen Lebens seiner inneren notwendigen Kraft und Wahrheit nach vollkommen gleicht, dem Leben selbst gegenständlich geworden, diesem sein eigenes Wesen aber zur Anschauung bringt, das Unbewusstsein in ihm zum Bewusstsein von sich erhebt (154, 162).

Als echter Dramatiker legt Wagner das grösste Gewicht auf den unauflöslichen Zusammenhang der schaffenden dramatischen Kunst mit der lebendigen mimischen Darstellung: denn frei wird das Kunstwerk erst, indem es sich unmittelbar den entsprechenden Sinnen kundgibt, wenn in seiner Mitteilung an diese Sinne der Künstler des sicheren Verständnisses des von ihm Mitgeteilten sich bewusst wird (71, 72). Daher vermögen Dichtkunst und Tonkunst allein das wirkliche dramatische Kunstwerk — und dies ist nur das sinnlich unmittelbar dargestellte — gar nicht zu schaffen ohne die Kunst, der die sinnlich-leibliche Erscheinung unmittelbar angehört (103). Und diese Kunst ist die zur Schauspiel- und Operngesangskunst erweiterte Tanzkunst, deren künstlerischen Stoff der wirk-

liche, leibliche Mensch bildet, und zwar nicht bloss ein Teil desselben, sondern der ganze, von der Fusssohle bis zum Scheitel, wie er dem Auge sich darstellt. Die zur Mimik erweiterte Tanzkunst macht das Drama dem vollkommenen, kunstempfänglichen Menschen, dem nicht nur hörenden, sondern auch sehenden, erst verständlich (71), ja, sie selbst entfaltet erst im Drama ihre ganze und höchste Fähigkeit, indem sie zum unmittelbaren, allergreifenden Ausdruck des inneren Menschen wird: Was die Sprache zu verständlichen strebt, alle die Empfindungen und Gefühle, Anschauungen und Gedanken, wie sie von weichster Milde bis zur unbeugbarsten Energie sich steigern und endlich als unmittelbarer Wille sich kundgeben, all dies wird unbedingt verständliche, glaubhafte Wahrheit nur durch die Mimik, ja, die Sprache selbst wird als sinnlicher Ausdruck nicht anders wahr und überzeugend, als durch unmittelbares Zusammenwirken mit der Mimik. Von dieser feinen Höhe breitet im Drama die (erweiterte) Tanzkunst sich wieder abwärts bis zu ihrer ursprünglichsten Eigentümlichkeit aus, bis dahin, wo die Sprache nur noch schildert und deutet, wo die Tonkunst nur als beseelter Rhythmus der Schwester noch huldigt, wo dagegen durch die Schönheit des Leibes und seiner Bewegung einzig der nötig gewordene unmittelbare Ausdruck eines allbeherrschenden, allerfreuenden Gefühles gegeben zu werden vermag (75).

In geistvoll fesselnder Weise schildert Wagner den Dichter, der vom Gelehrtenpulte aus den Schauspieler knechten will (110), den noch viel schlimmeren, der ihn glaubt, ganz entbehren zu können (111, 112, 113), und den unheilvollen Einfluss dieser Pseudodramatiker auf die Schauspielkunst. Der Egoismus der hochmütig unfähigen

Dichtkunst weckt in natürlicher Wechselwirkung den Egoismus des Darstellers, der dadurch zu einem für den eigenen Ruhm arbeitenden Virtuosen herabsinkt: der gemeinsame Zweck, durch welchen einzig das Drama zum Kunstwerke wird, liegt dem engherzigen Virtuosen bis zur unkenntlichsten Ferne ab, und was die Schauspielkunst als eine gemeinsame, auf den Geist der Gemeinsamkeit einzig begründete, ganz von selbst erzeugen muss — das dramatische Kunstwerk — das will dieser eine Virtuose oder die Zunft der Virtuosen, gar nicht, sondern s i c h, das seiner persönlichen Kunstfertigkeit speziell entsprechende, das seine Eitelkeit einzig lohnende allein. Hundert der fähigsten Egoisten, wenn sie alle auf einer Stelle versammelt sind, vermögen aber nicht d a s zu vollbringen, was nur das Werk der Gemeinsamkeit sein kann, wenigstens nicht eher, als bis sie eben aufhören, Egoisten zu sein; solange sie dies aber sind, ist ihre, unter äusserem Zwange einzig zu ermöglichende, gemeinschaftliche Wirksamkeit nur die des gegenseitigen Neides und Hasses, — und oft gleicht daher unsere Schaubühne dem Kampfplatze der beiden Löwen, auf dem wir nur noch die Schwänze erblicken, bis auf welche diese sich gegenseitig aufgefressen haben (113, 114, 115).

Wagner räumt ein, das die „Erlösung" des Literaturdramas in das lebendige Bühnendrama in der neueren Zeit oft versucht worden sei, von vielen zwar nur, weil die Bühne einen einträglicheren Markt bilde, als die Buchhändlertafel, von manchem aber auch aus redlicher Sehnsucht (113). Im ganzen aber sieht er im Gebiete der deutschen Bühnendichtkunst seiner Zeit nur jammervollen Verfall und stellt diesem, sei es nun wahren oder vermeintlichen Niedergang in berechtigtem Selbstgefühl sein Kunst-

werk der Zukunft als der Verwirklichung harrendes Ideal gegenüber (115, 116).

Die **Tonkunst** ist die Sprache des Herzens und Gefühles (81). Ihre drei wichtigsten Ausdruckselemente sind die Harmonie, der Rhythmus und die Melodie.

Die Harmonie wächst von unten nach oben als schnurgerade Säule aus der Zusammenfügung und Übereinanderschichtung verwandter Tonstoffe. Unaufhörlicher Wechsel solcher immer neu aufsteigenden und nebeneinander gefügten (Akkord-) Säulen macht die einzige Möglichkeit absoluter harmonischer Bewegung nach der Breite zu aus. Die unerschöpflichste Mannigfaltigkeit jenes Farbenlichtwechsels ist der ewig ergiebige Quell, aus dem die Harmonie mit masslosem Selbstgefallen unaufhörlich neu sich darzustellen vermag. Ihrem Wesen entspricht kein anderes künstlerisches Vermögen des Menschen: nicht an den sinnlich bestimmten Bewegungen des Leibes, nicht an der strengen Folge des Denkens vermag es sich zu spiegeln; es ist wie eine dem Menschen wahrnehmbare, nicht aber begreifliche Naturmacht. Aus ihrem eigenen masslosen Grunde muss die Harmonie sich Gesetze bilden und befolgen, um zu sicherer, endlicher Erscheinung sich abzuschliessen. Diese Gesetze der Harmoniefolge, auf das Wesen der Verwandtschaft so gegründet, wie jene harmonischen Säulen, die Akkorde, selbst aus der Verwandtschaft der Tonstoffe sich bildeten, vereinigen sich nun zu einem Masse, welches dem ungeheuren Spielraum willkürlicher Möglichkeiten eine wohltätige Schranke setzt. Sie gestatten die mannigfaltigste Wahl aus dem Bereiche

harmonischer Familien, dehnen die Möglichkeit wahlverwandtschaftlicher Verbindungen mit den Gliedern fremder Familien bis zum freien Belieben aus, verlangen jedoch vor allem sichere Befolgung der verwandtschaftlichen Hausgesetze der einmal gewählten Familie und getreues Verharren bei ihr um eines seligen Endes willen.

Dieses Ende, also das Mass der zeitlichen Ausdehnung des Tonstückes überhaupt zu geben oder zu bedingen, vermögen die unzähligen Anstandsregeln der Harmonie aber nicht; sie können als wissenschaftlich lehr- oder erlernbarer Teil der Tonkunst die flüssige Tonmasse der Harmonie sondern und zu begrenzten Körpern abscheiden, nicht aber das zeitliche Mass dieser begrenzten Massen bestimmen. Im Reiche der Harmonie ist daher nicht Anfang und Ende, wie die gegenstandslose, sich selbst verzehrende Gemütsinbrunst unkundig ihres Quelles, nur sie selbst ist, Verlangen, Sehnen, Stürmen, Schmachten, Ersterben, d. h. Sterben, ohne in einem Gegenstande sich befriedigt zu haben, also Sterben, ohne zu sterben, somit immer wieder Rückkehr zu sich selbst. Das Gefühl notwendiger Sorge für die Schönheit der Bewegung nach der Breite ist dem Wesen der absoluten Harmonie fremd; sie kennt nur die Schönheit des Farbenlichtwechsels ihrer Säulen, nicht aber die Anmut ihrer zeitlich wahrnehmbaren Anordnung. Diese ist vielmehr das Werk des Rhythmus. Rhythmische Figuren mussten die Harmonie beleben, ihr Wechsel, ihre Wiederkehr, ihre Trennung und Vereinigung mussten die flüssige Breite der Harmonie verdichten und zum zeitlich sicheren Abschlusse bringen (86, 87, 88).

Vollzieht sich diese rhythmische Belebung nicht nach innerer Notwendigkeit, sondern nach äusserlich willkür-

lichen Gesetzen und Erfindungen, so führt sie zum schulmässig-mechanischen K o n t r a p u n k t, der das künstliche Mitsichselbstspielen der Kunst ist, die Mathematik des Gefühles, der mechanische Rhythmus der egoistischen Harmonie. Einem Seelenbedürfnisse zu entsprechen sind solche tonmechanische kontrapunktische Kunstwerkstücke durchaus unfähig. Die Musik wird in ihnen aus einer Herzensangelegenheit zur Verstandessache, aus dem Ausdrucke unbegrenzter christlicher Gemütssehnsucht zum Rechenbuche moderner Börsenspekulation (88).

Erwächst die Durchdringung der Harmonie durch den Rhythmus aber aus innerer künstlerischer Notwendigkeit, so führt sie zur seelenvollen M e l o d i e, welche die Musik erst zum wirklichen Gefühlsausdrucke werden lässt. Rhythmus und Melodie sind die Arme der Tonkunst, mit denen sie ihre Schwestern, die Tanzkunst und Dichtkunst, zu liebevollem Verwachsen umschlingt; Rhythmus und Melodie sind die Ufer, durch die sie, das Meer, zwei Kontinente verbindet (82). Ihr flüssiges ureigenes Element ist der Ton, die unermessliche Ausdehnung dieser Flüssigkeit aber das Meer der Harmonie. Das Auge erkennt nur die Oberfläche dieses Meeres, nur die Tiefe des Herzens erfasst seine Tiefe. Aus seinem nächtlichen Grunde herauf dehnt es sich zum sonnighellen Meeresspiegel aus: von dem einen Ufer kreisen auf ihm die weiter und weiter gezogenen Ringe des Rhythmus, aus den schattigen Tälern des anderen Ufers erhebt sich der sehnsuchtsvolle Lufthauch, der diese ruhige Fläche zu den anmutig steigenden und sinkenden Wellen der Melodie aufregt.

In dieses Meer taucht sich der Mensch, um erfrischt und schön dem Tageslichte sich wiederzugeben; sein Herz fühlt sich wunderbar erweitert, wenn er in diese aller un-

erdenkbarsten Möglichkeiten fähige Tiefe hinabblickt, deren Grund sein Auge nie ermessen soll, deren Unergründlichkeit ihn daher mit Staunen und der Ahnung des Unendlichen erfüllt. Es ist die Tiefe und Unendlichkeit der Natur selbst, die dem forschenden Menschenauge den unermesslichen Grund ihres ewigen Keimens, Zeugens und Sehnens verhüllt, eben weil das Auge nur das Zur-Erscheinung-Gekommene, das Entkeimte, Gezeugte und Ersehnte erfassen kann. Diese Natur ist aber wiederum keine andere als die Natur des menschlichen Herzens selbst, das die Gefühle des Lebens und Sehnens nach ihrem unendlichsten Wesen in sich schliesst, das die Liebe und das Sehnen selbst ist und — wie es in seiner Unersättlichkeit sich selbst nur will — sich selbst auch nur erfasst und begreift (83).

Durch die Tonkunst verstehen sich die Tanz- und Dichtkunst: in ihr berühren sich mit liebevollem Durchdringen die Gesetze, nach denen diese beiden ihrer Natur gemäss sich kundgeben. Mit der Tanzkunst hat die Tonkunst den Rhythmus gemein, von der Dichtkunst übernimmt sie das Wort. Beide Elemente gibt sie aber in unendlicher Verschönerung zurück: das Bewegungsgesetz der Tanzkunst weist sie dieser als seelenvoll, sinnlich verkörperten Rhythmus zum Masse veredelter, verständlicher Bewegung wieder an; der Dichtkunst führt sie die sinnvolle Reihe scharfgeschnittener, durch Bedeutung und Mass verständnisvoll vereinter Wörter als gefühlsunmittelbare, unfehlbar rechtfertigende und erlösende Melodie wieder zu. In tonbeseeltem Rhythmus und Melodie gewinnen Tanzkunst und Dichtkunst ihr eigenes Wesen, sinnlich vergegenständlicht und unendlich verschönert und befähigt, wieder zurück, erkennen und lieben sich selbst (81, 82).

Also gestaltet sich das Verhältnis, wenn die drei Schwesterkünste einmütig zusammenwirken. Ein ganz anderes Bild aber bietet die Äusserung ihres wechselseitigen Egoismus, wenn eine auf Kosten der anderen zu herrschen strebt, also wenn etwa die Dichtkunst in den Zwischenakten eines Schauspiels die Musik nur zur Unterhaltung der Zuschauer benützt, oder wenn die Tanzkunst stolz zu Ross sitzt und sich von der Schwester ganz ergebenst den Steigbügel halten lässt (119).

Bei diesen Übergriffen blieb die Musik keineswegs immer nur der leidende Teil. Wie sie von den anderen Künsten egoistisch ausgenützt wurde, so nahm auch sie, wo sie irgend konnte, deren Tribut ungebührlich in Anspruch. Wie die Dichtkunst mit ihr verfuhr im Schauspiel, so verfuhr sie mit der Dichtkunst im Oratorium: sie liess sich von ihr eben nur die Steine zu Haufen tragen, aus denen sie nach Belieben ihr Gebäude aufführen konnte. Sie verschlang das Wort, um mit ihm zu machen, was sie wollte, verlor dabei aber, sozusagen, auch das Knochenmark, dessen sie im Sehnen nach Menschwerdung zu der Flüssigkeit ihres Blutes bedurfte, und an dem sie sich zu kernigem Fleische hätte verdichten können (118, 119).

Zur unverschämtesten Äusserung ihres immer mehr anschwellenden Hochmutes bestimmte sich die Musik aber endlich in der Oper. Dem Drange der Musik zum Drama haben wir die Oper zwar lediglich zu verdanken. Anstatt aber die Schwesterkünste neben sich als gleichberechtigt gelten zu lassen, riss die Musik die ganze Herrschaft an sich. Den Tribut der Dichtkunst nahm sie bis auf den letzten Heller in Anspruch: die Poesie sollte ihr nicht mehr nur Verse machen, nicht mehr wie im Oratorium menschliche Charaktere und dramatische Zu-

sammenhänge nur andeuten, um ihr Anhalt zur Ausbreitung zu geben, sondern sie sollte ihr ganzes Wesen, alles, was sie irgend vermochte, vollständige Charaktere und komplizierte dramatische Handlungen, kurz, das ganze gedichtete Drama selbst, ihr zu Füssen legen, um nach Belieben mit diesem Huldigungsgeschenke machen zu dürfen, was ihre Laune ihr eingäbe.

In dem Grade, als Tanz- und Dichtkunst der Musik nur dienen sollen, regt sich aber aus den Gegenden der egoistischen Gestaltungen dieser her ein beständiges Reaktionsgelüste gegen die herrschsüchtige Schwester auf. So wird die Oper zum gemeinsamen Vertrage des Egoismus der drei Künste. Die Tonkunst, um ihre Suprematie zu retten, verträgt sich mit der Tanzkunst auf so und so viele Viertelstunden, die ihr ganz allein gehören sollen. In dieser Zeit soll die Kreide auf den Schuhsohlen die Gesetze der Bühne schreiben, nach dem Systeme der B e i n schwingungen, nicht aber dem der T o n schwingungen Musik gemacht werden; auch soll den Sängern ausdrücklich verboten sein, nach irgend welcher anmutigen Leibesbewegung sich gelüsten zu lassen, diese soll nur dem Tänzer gehören, wogegen der Sänger, auch schon zur Konservierung seiner Stimme, zur vollständigsten Enthaltung von mimischer Gebärdenlust verpflichtet sein soll. Mit der Dichtkunst setzt die Musik aber zu deren höchster Befriedigung fest, dass man auf der Bühne gar keinen Gebrauch von ihr machen, ja ihre Verse und Worte möglichst gar nicht einmal aussprechen wolle, um sie dafür als gedrucktes und notwendig nachzulesendes Textbuch ganz wieder Literatur, schwarz auf weiss, sein zu lassen. So ist denn der edle Bund geschlossen, jede Kunstart wieder sie selbst, und zwischen Tanzbein und Textbuch schwimmt

die Musik wieder der Länge und Breite nach, wie und wohin sie Lust hat (119—121).

Nach so schmählichem Vertrage musste aber die Tonkunst, so glänzend sie auch in der Oper zu herrschen schien, dennoch ihrer demütigsten Abhängigkeit inne werden. Sie ist, um zum Drama zu gelangen, eines Gegenstandes, in dem sie aufgehen kann, nicht nur ebenso bedürftig, wie das Sehnen der Sinnen- und Verstandesliebe, sondern sie empfindet dies Bedürfnis glühender und drängender als jene. Die Stärke ihres Bedürfnisses gab ihr den Mut der Selbstaufopferung, und Tondichter wie Gluck und Mozart haben durch herrliche, liebereiche Taten diese Freude kundgegeben, mit der der Liebende in seinen Gegenstand sich versenkt, um aufzuhören, er selbst zu sein, zum Lohne dafür aber unendlich mehr zu werden. Da, wo das Bauwerk der Oper nur irgend die Bedingungen in sich aufzeigte, die das volle Aufgehen der Musik in die Dichtkunst ermöglichen, haben diese Meister die Erlösung ihrer Kunst zum gemeinsamen Kunstwerke vollbracht. Gluck und Mozart, sowie die sehr wenigen ihnen verwandten Tondichter, unter diesen namentlich die Meister der französischen Schule aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts, dienen auf dem öden, nächtlichen Meere der Opernmusik als einsame Leitsterne zum Erkennen der rein künstlerischen Möglichkeit des Aufgehens der reichsten Musik in noch reichere dramatische Dichtkunst, nämlich in die Dichtkunst, die durch dieses freie Aufgehen der Musik in sie erst zur allvermögenden dramatischen Kunst wird. Aber auch die Taten Glucks und Mozarts blieben im Grunde einseitige Taten, d. h. sie deckten nur die Fähigkeit und den notwendigen Willen der Musik auf,

ohne von ihren Schwesterkünsten verstanden zu werden, ohne dass diese gemeinschaftlich und aus gleich wahr empfundenem Drange nach Aufgehen ineinander zu jenen Taten beigetragen oder ihrerseits sie erwidert hätten. Nur aus gleichem, gemeinschaftlichem Drange aller drei Kunstarten kann aber ihre Erlösung in das gemeinsame Kunstwerk, somit dieses Kunstwerk selbst, ermöglicht werden. Erst wenn der Trotz aller drei Kunstarten auf ihre Selbständigkeit sich bricht, um in der Liebe zu den anderen aufzugehen, erst wenn jede sich selbst nur in der anderen zu lieben vermag, werden sie alle fähig, das vollendete Kunstwerk, das Drama der Zukunft, zu schaffen (121, 122). Wie der Mann durch die Liebe in die Natur des Weibes sich versenkt, um durch dieses in ein drittes, das Kind, aufzugehen, in dem Dreivereine dennoch aber nur sich, in sich jedoch sein erweitertes, ergänztes und vervollständigtes Wesen liebend wiederfindet, so vermag jede der einzelnen Kunstarten im vollkommenen, gänzlich befreiten Kunstwerke sich selbst wiederzufinden, ja sich selbst, ihr eigenstes Wesen, als zu diesem Kunstwerke erweitert anzusehen, sobald sie auf dem Wege wirklicher Liebe, durch Versenkung in die verwandten Kunstarten wieder zu sich zurückkommt und den Lohn ihrer Liebe in dem vollkommenen Kunstwerke findet, zu dem sie selbst sich erweitert weiss (117).

Das innige Zusammenwirken der drei Schwesterkünste feiert Wagner im herrlich geschauten Bilde der liebevoll umschlungenen drei Grazien (67, 68). In der künstlerischen Wirklichkeit ist es die Person des mimischen Darstellers, welche dies Zusammenwirken verkörpert (71). In ihm vereinigen sich die drei Schwesterkünste zu einer gemeinsamen Tätigkeit, bei welcher das höchste

(dramatische) Können jeder einzelnen zur höchsten Entfaltung kommt. Indem sie gemeinsam wirken, gewinnt jede von ihnen das Vermögen, (im Drama) gerade das sein und leisten zu können, was sie ihrem eigentümlichsten Wesen nach zu sein und zu leisten verlangt. Dadurch, dass jede da, wo ihr Vermögen endet, in die andere, von da ab vermögende, aufgehen kann, bewahrt sie sich rein, frei und selbständig als das, was sie ist. Der mimische Tänzer wird seines Unvermögens ledig, sobald er singen und sprechen kann; die Schöpfungen der dramatischen Tonkunst gewinnen allverständigende Deutung durch den Mimiker wie durch das gedichtete Wort, und zwar ganz in dem Masse, als sie selbst in der Bewegung des Mimikers und dem Worte des Dichters aufzugehen vermag. Der dramatische Dichter aber wird wahrhaft erst Mensch durch sein Übergehen in das Fleisch und Blut des Darstellers; weist er jeder künstlerischen Erscheinung die sie alle bindende und zu einem gemeinsamen Ziele hinleitende Absicht an, so wird diese Absicht aus einem Wollen zum Können erst dadurch, dass eben dieses Wollen im Können der Darstellung untergeht (155, 156).

Einen Rückhalt ganz besonderer Art gewährt dem Darsteller die Musik vermöge der unvergleichlichen Ausdrucksfähigkeit des modernen Orchesters: Die Tonsprache Beethovens, durch das Orchester in das Drama eingeführt, ist ein ganz neues Moment für das dramatische Kunstwerk. Vermögen die Architektur und namentlich die szenische Landschaftsmalerei den darstellenden dramatischen Künstler in die Umgebung der physischen Natur zu stellen und ihm aus dem unerschöpflichen Borne natürlicher Erscheinung einen immer reichen und beziehungsvollen Hintergrund zu geben, so ist im Orchester,

diesem lebensvollen Körper unermesslich mannigfaltiger Harmonie, dem darstellenden individuellen Menschen ein unversiegbarer Quell gleichsam künstlerisch menschlichen Naturelements zur Unterlage gegeben. Das Orchester ist, sozusagen, der Boden unendlichen, allgemeinsamen Gefühles, aus dem das individuelle Gefühl des einzelnen Darstellers zur höchsten Fülle herauszuwachsen vermag: es löst den starren, unbeweglichen Boden der wirklichen Szene gewissermassen in eine flüssigweich-nachgiebige, eindruckempfängliche, ätherische Fläche auf, deren ungemessener Grund das Meer des Gefühles selbst ist. So gleicht das Orchester der Erde, die dem Antäos, sobald er sie mit seinen Füssen berührte, neue unsterbliche Lebenskraft gab. Seinem Wesen nach vollkommen der szenischen Naturumgebung des Darstellers entgegengesetzt, macht es zugleich aber den vollkommen ergänzenden Abschluss dieser szenischen Umgebung des Darstellers aus, indem es das unerschöpfliche physische Naturelement zu dem nicht minder unerschöpflichen künstlerisch menschlichen Gefühlselemente erweitert, das vereinigt den Darsteller, wie mit dem atmosphärischen Ringe des Natur- und Kunstelementes umschliesst, in welchem er sich gleich dem Himmelskörper in höchster Fülle sicher bewegt, und aus welchem er zugleich nach allen Seiten hin seine Gefühle und Anschauungen, bis in das Unendlichste erweitert, gleichsam in die ungemessensten Fernen, wie der Himmelskörper seine Lichtstrahlen, zu entsenden vermag (156, 157).

So, im wechselvollen Reigen sich ergänzend, werden die vereinigten Schwesterkünste bald gemeinsam, bald zu zweien, bald einzeln, je nach Bedürfnis der einzig Mass und Absicht gebenden dramatischen Handlung sich

zeigen und geltend machen. Bald wird die plastische Mimik dem leidenschaftslosen Erwägen des Gedankens lauschen, bald der Wille des entschlossenen Gedankens sich in den unmittelbaren Ausdruck der Gebärde ergiessen, bald die Tonkunst die Strömung des Gefühles, die Schauer der Ergriffenheit allein auszusprechen haben, bald aber werden in gemeinsamer Umschlingung alle drei den Willen des Dramas zur unmittelbaren, könnenden Tat erheben. Denn eines gibt es für sie alle, die hier vereinigten Kunstarten, was sie wollen müssen, um im Können frei zu werden, und das ist eben das D r a m a: auf die Erreichung der Absicht des Dramas muss es ihnen daher allein ankommen. Sind sie sich dieser Absicht bewusst, richten sie allen ihren Willen nur auf deren Ausführung, so erhalten sie auch die Kraft, nach jeder Seite hin die egoistischen Schösslinge ihres besonderen Wesens von ihrem eigenen Stamme abzuschneiden, damit der Baum nicht gestaltlos nach jeder Richtung hin, sondern zu dem stolzen Wipfel der Äste, Zweige und Blätter, zu seiner Krone aufwachse. (157, 158.)

Im Drama erweitert der künstlerische Mensch sein besonderes Wesen durch Darstellung einer individuellen Persönlichkeit, die er nicht selbst ist, zum allgemein menschlichen Wesen. Er muss vollständig aus sich herausgehen, um eine ihm fremde Persönlichkeit nach ihrem eigenen Wesen so vollständig zu erfassen, als es nötig ist, um sie darstellen zu können; er gelangt hierzu nur, wenn er dieses eine Individuum in seiner Berührung, Durchdringung und Ergänzung mit anderen und durch andere Individualitäten, also auch das Wesen dieser anderen Individualitäten selbst, so genau erforscht, so lebhaft wahrnimmt, dass es ihm möglich ist, diese Berührung, Durchdringung und Ergänzung an seinem eigenen Wesen sym-

pathetisch inne zu werden. Der vollkommene künstlerische Darsteller ist daher der zum Wesen der Gattung erweiterte einzelne Mensch nach der höchsten Fülle seines eigenen besonderen Wesens. (159.)

Der Raum, in dem sich dieser wundervolle Prozess vollzieht, ist die theatralische Bühne. Diese selbst zu erstellen sind die drei Schwesterkünste nicht imstande, hier ist der Punkt, wo die Wirksamkeit der bildenden Künste einsetzt.

Der **Plastik** zwar gesteht Wagner in der Theorie nur eine indirekte Mitwirkung am dramatischen Gesamtkunstwerke zu; er verlangt, dass der durch sie geschulte künstlerische Sinn übergehe auf den Sänger-Schauspieler und dessen äussere Haltung (155). Umso wichtiger ist ihm die Beteiligung der **Baukunst.** Diese schafft das Theatergebäude, welches die Bühne und den Zuschauerraum in sich fasst und so einem doppelten Bedürfnisse entspricht, dem des Gebens und des Empfangens, die sich beziehungsvoll gegenseitig durchdringen und bedingen. Die Bühne hat zunächst die Aufgabe, alle räumlichen Bedingungen für eine auf ihr darzustellende gemeinsame dramatische Handlung zu erfüllen; sie hat zweitens diese Bedingungen aber im Sinne der Absicht zu lösen, diese dramatische Handlung dem Auge und dem Ohre der Zuschauer zur verständlichen Wahrnehmung zu bringen. (Auch) in der Anordnung des Raumes der Zuschauer gibt das Bedürfnis nach Verständnis des Kunstwerkes optisch und akustisch das notwendige Gesetz, dem neben der Zweckmässigkeit zugleich nur durch die Schön-

heit der Anordnungen entsprochen werden kann; denn das Verlangen des gemeinsamen Zuschauers ist eben das Verlangen nach dem Kunstwerk, zu dessen Erfassen er durch alles, was sein Auge berührt, bestimmt werden muss. So versetzt der Zuschauer durch Schauen und Hören sich gänzlich auf die Bühne; der Darsteller ist Künstler nur durch volles Aufgehen in das Publikum. Alles, was auf der Bühne atmet und sich bewegt, atmet und bewegt sich durch ausdrucksvolles Verlangen nach Mitteilung, nach Angeschaut-, Angehörtwerden in jenem Raum, der, bei immer nur verhältnismässigem Umfange, vom szenischen Standpunkte aus dem Darsteller doch die gesamte Menschheit zu enthalten dünkt; aus dem Zuschauerraum aber verschwindet das Publikum, dieser Repräsentant des öffentlichen Lebens, sich selbst; es lebt und atmet nur noch in dem Kunstwerke, das ihm das Leben selbst, und auf der Szene, die ihm der Weltraum dünkt. — Solche Wunder entblühen dem Bauwerke des Architekten, solchen Zaubern vermag er realen Grund und Boden zu geben, wenn er die Absicht des höchsten menschlichen Kunstwerkes zu der seinigen macht, wenn er die Bedingungen ihres Lebendigwerdens aus seinem eigentümlichen künstlerischen Vermögen heraus in das Dasein ruft (151, 152).

Aber auch die schönste Form, das üppigste Gemäuer von Stein genügt dem dramatischen Kunstwerke nicht allein zur vollkommen entsprechenden räumlichen Bedingung seines Erscheinens. Die Szene, die dem Zuschauer das Bild des menschlichen Lebens vorführen soll, muss zum vollen Verständnisse des Lebens auch das lebendige Abbild der Natur darzustellen vermögen, in welchem der künstlerische Mensch erst ganz als solcher sich geben kann. Die Wände dieser Szene, die kalt und teilnahmslos auf den

Künstler herab und zu dem Publikum hinstarren, müssen sich mit den frischen Farben der Natur, mit dem warmen Lichte des Äthers schmücken, um würdig zu sein, an dem menschlichen Kunstwerke teilzunehmen. Die plastische Architektur fühlt hier ihre Schranke, ihre Unfreiheit, und wirft sich liebebedürftig der **Malerkunst** in die Arme, die sie zum schönsten Aufgehen in die Natur erlösen soll. Hier tritt die Landschaftsmalerei (als Kulissen- oder szenische Malerei) ein, von einem gemeinsamen Bedürfnisse hervorgerufen, dem nur sie zu entsprechen vermag. Was der Maler mit glücklichem Auge der Natur entsehen,.... fügt er hier als sein reiches Teil dem vereinten Werke aller Künste ein. Durch ihn wird die Szene zur vollen künstlerischen Wahrheit; seine Zeichnung, seine Farbe, seine warm belebende Anwendung des Lichtes zwingen die Natur, der höchsten künstlerischen Absicht zu dienen (152, 153). In diesem Sinne wird die szenische Malerei die eigentliche, lebengebende Seele der Architektur, sie errichtet die Bühne für das dramatische Kunstwerk der Zukunft, in welchem sie, selbst lebendig, den warmen Hintergrund der Natur für den lebendigen, nicht mehr nachgebildeten Menschen darstellt (148).

Damit das dramatische Gesamtkunstwerk in Wirklichkeit erstehe, bedarf es aber noch der Erfüllung anderer, r e a l - p r a k t i s c h e r Bedingungen. Das Kunstwerk der Zukunft ist ein gemeinsames, und nur aus einem gemeinsamen Verlangen kann es hervorgehen. Dieses Verlangen, das bisher als der Wesenheit der einzelnen Kunstarten eigen nach ästhetischen Gesichtspunkten erörtert wurde,

ist praktisch nur in der Genossenschaft aller Künstler vorhanden, und die Vereinigung der Künstler nach Zeit und Ort zu dem bestimmten Zwecke des Dramas bildet diese Genossenschaft. Der Schöpfer des dramatischen Kunstwerkes selbst bleibt so lange machtlos, bis es ihm gelungen ist, das Bedürfnis nach dem von ihm erstrebten Gesamtkunstwerke in der grossen Zahl derer zu wecken, die ihm zur Verwirklichung seines Gedankens in der Öffentlichkeit nötig sind. So lange dies Bedürfnis nicht vorhanden ist, kann der einsame, schöpferische Geist das Kunstwerk der Zukunft sich nur vorstellen, und dass diese Vorstellung nicht bloss ein Wähnen sei, davor bewahrt ihn eben die Eigenschaft seines Strebens, des Strebens nach der Natur (61). Auch bleibt ihm die Hoffnung auf kommende Zeiten: er glaubt an die Macht der Notwendigkeit, der das Werk der Zukunft vorbehalten ist. Das grosse dramatische Gesamtkunstwerk erkennt er nicht als die willkürlich mögliche Tat des einzelnen, sondern als das notwendig denkbare, gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft. Der Trieb, der sich als einen nur in der Gemeinsamkeit zu befriedigenden fühlt, entsagt der Gemeinsamkeit der Gegenwart, um in einsamer Gemeinsamkeit mit sich und der Menschheit der Zukunft sich Befriedigung zu gewähren, so gut der Einzelne es kann (60, 61).

Damit aber wenigstens in der Zukunft der Gedanke des Gesamtkunstwerkes seine Verwirklichung finde, muss der Künstler, dem er aufgegangen, ihn laut verkünden und in die weitesten Kreise zu tragen suchen. Und einen solchen Versuch, alle Welt zu gewinnen für das gemeinsame grosse Werk bedeutet Wagners Schrift vom ersten bis zum letzten Worte. Wagner musste zwar resignieren für die Gegenwart, aber er resigniert nicht für die ganze

Zeit seines Lebens. Er kämpft für seine Idee und sucht sie unter Einsetzung seiner ganzen Persönlichkeit allen Hemmnissen zum Trotz zu verwirklichen. Er ist voll Empörung über die ihn beengenden künstlerischen und menschlichen Zustände. Er stellt den Luxus an den Pranger (49), die Mode und die Manier (56—60). Er lehnt sich auf gegen „jene schwapperige, niederträchtige Gemütlichkeit", die der Wahrheit nicht ins Gesicht sehen will (154). Bitter beklagt er sich über die durch Feigheit und Schwäche gänzlich selbst verschuldete Unfähigkeit und Erbärmlichkeit seiner Zeitgenossen, welche in wahnsinnigem Eifer dem Leben der Zukunft den selbstgestaltenden Lebenstrieb als bösen, aufregenden Stachel tunlichst ganz ausreissen möchten. Da diesen Leuten eine freie, selbstbestimmende Tätigkeit von Künstlern gar nicht denkbar ist, so scheint ihnen die Kunst ohne Akademien, Institutionen und Gesetze jeden Augenblick sozusagen aus dem Leim gehen zu müssen (171, 172).

Erlösung bringen aus diesem unseligen Zustande kann nur die wahre gemeinsame künstlerische Not und das wahre gemeinsame künstlerische Bedürfnis (49), und der Vermittler dieser Erlösung wird der Geist des Volkes sein (47). Zum Volke rechnet Wagner alle diejenigen, welche eine gemeinschaftliche Not empfinden (48), welche unter dem Drucke dieser Not gleich ihm sich empören müssen gegen den herrschenden Geist und welche diese Notwendigkeit offen und unzweifelhaft dadurch bekennen, dass sie jedes andere Leiden um ihretwillen zu ertragen und, wenn es gilt, ihr Leben selbst zu opfern vermögen (174). Nur wer im Geiste des Volkes handelt, handelt nach Notwendigkeit, daher unwiderstehlich, siegreich und einzig wahr (48). Der unbewusst schaffende Geist des

Volkes bedarf keiner Belehrung, und selbst der Zuruf: „Tu' wie du musst!" ist ihm überflüssig, weil er von selbst tut, wie er muss. Nicht die bewusst reflektierende Intelligenz, sondern der unbewusste Geist des Volkes erschuf die Sprache, Religion und den Staat. Daher ist es auch nicht dieser Geist, welchen Wagner aufzurütteln strebt, sondern im Sinne des Volkes wendet er sich an die Intelligenten und Klugen, um ihnen mit aller Gutherzigkeit des Volkes die Erlösung anzubieten aus ihrer egoistischen Verzauberung — da, wo er selbst sie fand, wo sie ihm als Künstler ward, wo er, nach langem Kampfe zwischen Hoffnung aus innen und Verzweiflung nach aussen, den kühnsten, zuversichtlichsten Glauben an die Zukunft gewann: an dem klaren Quell der Natur, in der liebevollen Umarmung des Volkes (53).

Der schöpferische Volksgeist wird die künstlerische Erlösung vollbringen, und sein Verfahren wird das Unwillkürliche der Natur sein: mit der Notwendigkeit elementarischen Waltens wird er den Zusammenhang zerreissen, der einzig die Bedingungen der Herrschaft der Unnatur ausmacht. Er wird den lähmenden Einfluss der Mode brechen (53, 54), wird sich Flügel schmieden wie Wieland der Schmied und sich aufschwingen aus den Fesseln der Not zur künstlerischen Freiheit (175—177). Dann wird wie mit einem Zauberschlage sie, die Zeugin edelsten Menschentums, die hochheilige herrliche Kunst, in Fülle und Vollendung blühen (54), und im Kunstwerke der Zukunft werden alle eins sein — Träger und Weiser der Notwendigkeit, Wissende des Unbewussten, Wollende des Unwillkürlichen, Zeugen der Natur — glückliche Menschen (50).

II.

Diese begeistert schönen, mit gewaltigem Temperamente vorgetragenen Gedanken, deren hinreissender Wirkung sich so leicht niemand entziehen kann, hat Wagner selbst in seiner Schrift bis zur Unkenntlichkeit entstellt durch ihre Vermengung mit einseitigen überhitzten Ideen, die den Leser verwirren müssen und es ihm aufs äusserste erschweren, zum guten Kerne durchzudringen. So klar Wagner wusste, was er in der künstlerischen Wirklichkeit wollte, so unklar gestaltete sich in vielen Teilen die theoretische Begründung dieses Wollens. Mass halten und bedächtig überlegen, war seine Sache nicht mehr. Denn noch immer ist er getrieben von jenem jähen, heftigen Drange, der ihn wie einen Wildbach seinem Ziele entgegen zu Tale jagt, ihn nicht zur Besinnung kommen lässt und mit unwiderstehlicher Gewalt zwingt, seine Theorie wie festgebannt in der eigenen Persönlichkeit bis zu den äussersten Extremen zu verfolgen, gleichviel, was die unumstösslichen Tatsachen des künstlerischen Lebens und die ruhig abwägende Vernunft dazu sagen mögen.

Doch sind Wagners Übertreibungen — es sei wiederholt — rein theoretischer Art und haben mit seinem künstlerischen Schaffen nichts zu tun. Demgemäss hat auch ihre Widerlegung nur das rein theoretische Interesse ästhetischer Erkenntnis; sie kann nur für solche Leser gemeint sein, welche die geistige Berechtigung, ja Notwendigkeit der Kunstphilosophie anerkennen und sich durch ein inneres Bedürfnis zu ihr hingezogen fühlen. Wer dagegen in der praktischen Lebensarbeit Wagners seine ganze Bedeutung erschöpft sieht und seine ästhetischen Reflexionen für un-

wesentliches Beiwerk hält, der mag die nachfolgenden Auseinandersetzungen überschlagen, sie können ihm nur überflüssig, kleinlich und trocken erscheinen. Der muss aber auch darauf verzichten, eine Seite im Wesen Wagners zu verstehen, auf die er selbst zeit seines Lebens trotz gelegentlich zur Schau getragener Geringschätzung den grössten Wert gelegt hat. Der kann auch nicht die zwiespältigen Eigenschaften des Kunstwerkes der Zukunft begreifen, d. h. die Vereinigung glänzender Vorzüge mit krassen Gewaltsamkeiten, woraus allein die widersprechende Beurteilung sich erklärt, welche die Schrift von Anfang an erfahren hat: auf der einen Seite begeisterte Bewunderung, auf der anderen schroffe Ablehnung, ja Spott, Hohn und erbitterte Gegenwehr.

Wie Wagner in sich selbst den Trieb zum Drama als den unbedingt herrschenden vorfand, wie er alle seine Kräfte, ja sein ganzes Leben und Lebensglück in dessen Dienst zu stellen sich gezwungen fühlte, so übertrug er diesen Trieb als den unbedingt herrschenden aus sich heraus in die objektive künstlerische Welt, indem er ausser und neben ihm nichts anderes mehr als vollwertig gelten liess. Zugleich war das Gefühl der absoluten persönlichen Überlegenheit nachgerade so mächtig in ihm geworden, dass es ihn glauben machte, er sei berufen, nicht nur das dramatische Gesamtkunstwerk als Vereinigung von Dichtkunst, Musik, mimischer und szenischer Kunst neu erstehen zu lassen, sondern alle menschliche Kunst überhaupt erst wieder in die rechten Wege zu leiten. Aus dieser Überspannung seiner eigenen Persönlichkeit entsprang eine Überspanung der ihm vorschwebenden künstlerischen Idee, und daraus hinwiederum eine Überspannung der theoretischen Reflexionen, welche dieser Idee zur Recht-

fertigung und Begründung dienen sollten. Wagner begnügt sich nicht mehr damit, das Drama als das höchste dem Menschen erreichbare Kunstwerk zu bezeichnen, sondern sieht in ihm jetzt die einzige wahrhaft künstlerische Absicht, die überhaupt nur verwirklicht werden könne, während alles, was von ihr abliege, sich notwendig in das Meer des Unbestimmten, Unverständlichen verlieren müsse (159). Ohne irgend welchen Bezug auf die dramatische Handlung gilt ihm alles Kunstgestalten als willkürlich, unnötig, zufällig, unverständlich (162). Jede Kunstart teilt sich ihm verständlich nur noch so weit mit, als der Kern in ihr dem Drama zureife, vom Drama durchleuchtet werde (154). Daher erachtet er als die eigentliche Bestimmung aller Künste deren „Erlösung" im dramatischen Gesamtkunstwerke, da ihnen nur auf diesem Wege die grösste Fülle ihres eigenen besonderen Wesens, die wahre Freiheit und das volle Verständnis erreichbar sei (75, 117, 150, 156, 159, 160).

Die erste Folge dieser Übertreibung ist, dass Wagner allen Einzelkünsten ohne Ausnahme die fernere Daseinsberechtigung im letzten und höchsten Sinne absprechen muss. Und er schreckt vor dieser Konsequenz nicht zurück, sondern führt sie ohne Bedenken durch bis zum äussersten. Alsdann muss Wagner aber auch die einzelnen Künste ihrem Werte nach verschieden einschätzen, da sie eben doch am Gesamtkunstwerke nicht alle in gleicher Weise und Wichtigkeit beteiligt sind. An die Spitze stellt er, wie wir schon wissen, diejenigen Künste, denen im aufgeführten Musikdrama die wichtigsten Funktionen zufallen, also die Dichtkunst, Tonkunst und Tanzkunst oder Mimik. Diese Künste nennt er im Gegensatze

zu den bildenden die drei „reinmenschlichen Kunstarten“ und leitet sie von dem „künstlerischen Menschen“ unmittelbar ab, unter welchem er je nach Umständen den schaffenden und nachschaffenden Künstler oder auch den schönen Menschen im Leben versteht. An den drei „reinmenschlichen Kunstarten“ will er in erster Linie die Richtigkeit seines Prinzips dartun, vermittelst des Nachweises, dass sie sich nicht nur in Lyrik und Drama der Griechen gemeinsam entwickelt haben, sondern ihrem ganzen Wesen nach für alle Zeit nur als zusammenwirkende im Drama wirklich frei sein können, als einzelne aber der Verkümmerung und Unfruchtbarkeit anheimfallen müssen.

Diese Auffassung sucht Wagner zunächst durch allgemeine Sätze zu stützen, die, so schön sie gedacht und ausgesprochen sein mögen, doch wenig oder gar keine konkrete Beweiskraft besitzen (68, 69, 70). An der **Tanzkunst** sollen diese allgemeinen Sätze ihre Richtigkeit zuerst erproben. Demgemäss behauptet Wagner, dass erst in der Bestimmtheit des durch die Tonkunst vermittelten W o r t e s das im Tanze dargestellte Gefühl seinen unfehlbar sicheren Ausdruck finde, die Tanzkunst somit nur in der Dichtkunst ihre höchste Befriedigung gewinne, indem sie sich zur M i m i k erhöhe (74).

Wir sind zuvor, der Einfachheit halber und um Wagners Gedanken nicht allzusehr zerreissen zu müssen, auf diese seine Annahme eingegangen. Jetzt aber ist die Entgegnung vonnöten, dass in Wirklichkeit die Tanzkunst ebensowenig wie die Instrumentalmusik des Wortes bedarf, um ihre wahre Bestimmung zu erreichen. Alles, was sie zu sagen hat und sagen kann, teilt sie in der ausdrucksvollen rhythmisierten Bewegung, Gebärde, dem Mienenspiel und der begleitenden Musik mit. Kommt das Wort

hinzu, so wird ihr, ganz wie der Instrumentalmusik, ebenso viel genommen wie gegeben. Gegeben wird ihr das Ausdrucksvermögen der Dichtkunst, genommen aber gerade das, was sie so recht eigentlich zur Tanzkunst macht: die ungehindert freie, nur auf sich selbst gestellte Tanzbewegung. Um dem Worte Eintritt zu gewähren, muss die Tanzkunst aufhören, sie selbst zu sein. Gerade nur dadurch, dass sie sich vom Worte loslöste, konnte sie überhaupt zur Tanzkunst werden, und je weiter sie sich nach dieser Seite selbständig ihrer innersten Eigenart gemäss entwickelt, desto weiter muss sie sich, ganz wieder wie die Instrumentalmusik, vom Worte entfernen. Wagner überträgt auf moderne Zustände, was allerhöchstens von den Anfängen der Kunst gelten könnte. Selbst wenn sich die Tanzkunst ursprünglich immer nur gemeinsam mit der Dichtkunst betätigt haben sollte, so lässt sich dies Verhältnis doch nicht mehr auf die Tanzkunst unserer Tage anwenden, die durch den Differenzierungsprozess hindurchgegangen ist und volle Unabhängigkeit gewonnen hat. Jener Teil der Tanzkunst, der zum Worte hindrängt, hat sich in diesem Prozesse als ein selbständiger Zweig von ihr losgelöst und ist zur Mimik geworden, d. h. zur Schauspiel- und Operngesangskunst. Diese reproduzierenden Künste haben zwar mit dem Tanze für immer gewisse Elemente gemein behalten, nämlich die ausdrucksvolle Gebärde, Bewegung und das Mienenspiel. Was sie vom Tanze für immer trennt, ist aber gerade das, was Wagner für das höchste Ziel des Tanzes selbst hält: die Vereinigung mit dem Worte. Das moderne dichterische Wort verlangt den Verzicht auf den Kunsttanz, der moderne Kunsttanz den Verzicht auf das Wort, und im modernen Drama ist diese Scheidung als Scheidung von

Schauspielkunst und Tanzkunst tatsächlich vollzogen. Vorübergehende Vermischungen sind darum zwar nicht ausgeschlossen: der Sänger-Schauspieler und der Chor mögen sich zu einem weniger kunstvollen, durch die Handlung bedingten Tanze zusammenfinden (Lobetanz), oder in einer Soloszene mögen Dichtung, Musik und Tanz bis zu einem gewissen Grade Hand in Hand gehen (Carmen in der Schenke). Diese einzelnen Ausnahmen sind aber fast immer dadurch erkauft, dass eine der beteiligten Künste nicht in wirklich kunstgemässer Weise beherrscht wird, und ändern keinesfalls deren prinzipielles Verhältnis. Es war gewiss ein hohes Verdienst Wagners, den Tanz als organischen Bestandteil des Dramas aufzufassen (Meistersinger-Festwiese) und vom Sänger-Schauspieler die ausdrucksvoll schöne Gebärde und Bewegung nicht nur theoretisch zu verlangen, sondern auch praktisch zu erzwingen. Wagner war aber in einem theoretischen Irrtume befangen, als er glaubte, dass die Vereinigung von Gebärde und Bewegung mit dem Worte nicht nur Tanzkunst sei, sondern sogar deren höchste Entwicklung bedeute, zu welcher der eigentliche wortlose Tanz nur eine Vorstufe bilde.

Auch darin täuscht sich Wagner, dass er die Loslösung vom Worte als die Ursache des völligen Verfalles der modernen Tanzkunst ansieht. Die Gründe dieses Verfalles sind anderer Art, sie liegen in dem Entwicklungsprozesse der reinen, wortlosen Tanzkunst selbst, die — wie es aller Kunst zu Zeiten geschieht — der Manier und Unnatur anheimgefallen ist. Der stets gewahrte Hinblick auf die im Vereine mit dem Worte sich betätigende natürliche Ausdrucksgebärde kann zwar die Tanzkunst in einem gewissen Grade vor solcher Unnatur bewahren, aber er kann nicht die schöpferische Tanzphantasie ersetzen. Ist diese Phantasie

unergiebig geworden und in Verfall geraten, dann bleibt alle ästhetische Erkenntnis und der natürliche Ausdruck allein machtlos, dann muss abgewartet werden, bis sie sich aus eigener Kraft wieder erholt, wie denn auch Wagner den modernen Bühnentanz trotz aller Einsicht in seinen jammervollen Zustand nicht von den eigentlichen Tanzgebrechen zu befreien vermochte. Nur die Tanzkunst selbst kann die Tanzkunst retten aus den schmählichen Fesseln, in welche sie noch immer verstrickt ist, und die immer wiederkehrenden Anläufe nach diesem Ziele beweisen, dass der Trieb zur selbständigen Fortbildung noch nicht in ihr erstorben ist und früher oder später wieder über alle seelenlose Gymnastik triumphieren muss.

Da Wagner die Vereinigung mit dem Worte für das höchste Ziel des Tanzes hält, so muss er folgerichtig die Pantomime völlig verwerfen, anstatt ihr wenigstens ihr relatives Recht zu lassen.. Seine Schilderung dieser Kunstart zeigt zwar wieder den ganzen Glanz seines Geistes in den blitzenden Schlägen, mit welchen er seine Meinung verficht, zugleich aber auch den ganzen Eigensinn seiner Theorie, die über dem gemeinsamen Wirken der Künste all das Schöne vergisst, verschmäht und verwirft, das sie als einzelne bieten (80, 81). Wagner charakterisiert in vollendeter Weise alle Schwächen der Pantomime, verschweigt aber alle ihre Vorzüge, die darin liegen, dass unter Verzicht auf das Wort die Schönheit der rhythmisierten ausdrucksvollen Gebärde und Bewegung in Verbindung mit dem ausdrucksvollen Mienenspiel zu einer Höhe und Freiheit sich entfaltet, die unerreichbar bleibt, solange Gebärde und Bewegung an das Wort gebunden sind. Das eigentliche Tanzelement, welches durch das Zusammengehen mit dem Worte verscheucht wird, kommt im Ballett wieder zur vollen Ent-

wicklung, und darin eben liegt der Grund, warum die Tanzpantomime neben das gesprochene und gesungene Drama ein selbständiges Ausdrucksgebiet mit eigenen Gesetzen, Vorzügen und Mängeln zu stellen vermag. Die künstlerische Pantomime bleibt sich der Grenzen ihres Ausdrucksvermögens stets bewusst und ist keineswegs bestrebt, sie zu durchbrechen. Sie will durchaus nicht der Dichtkunst in deren besonderem Gebiete Konkurenz machen, sondern beschränkt sich darauf, Menschen, menschliche Vorfälle, Zustände, Konflikte, Charaktere und Beweggründe so weit darzustellen, als sie durch Musik, blosses Mienenspiel, rhythmisierte Gebärde und Bewegung überhaupt darstellbar sind (80). Auch darf das Ausdrucksvermögen der Tanzpantomime nicht nach den Leistungen des heruntergekommenen modernen Balletts allein eingeschätzt werden. Die künstlerische Pantomime, die mit dem Neuerstehen des wahren Kunsttanzes zu irgend einer Zeit sicherlich wieder ins Leben treten wird, braucht sich keineswegs mit Stoffen zu begnügen, die zur menschlichen Vernunft in gar keine Beziehung treten, und bedarf auch nicht des schmählichen Auskunftsmittels eines erklärenden Programmes (80). Sie wird ihre Stoffe vielmehr mit um so grösserer innerer Berechtigung einer höheren Sphäre entnehmen können, da ihre Ausdrucksart keine dem realen Leben entlehnte ist, sondern idealen Gesetzen gehorcht; auch erklärt sie sich ganz in der gleichen Weise selbst wie ein wortloses Gemälde oder eine Statue. Die Pantomime ist ihrer ästhetischen Natur nach keine Entstellung der Sehnsucht nach dem Drama und kein eitles Verlangen nach erzwungener Selbständigkeit (81), sondern ein natürliches, berechtigtes, notwendiges künstlerisches Ausdrucksgebiet, in welchem der Trieb zum Drama eine in ihrer Art vollkommene, wenn auch nicht die

höchste Befriedigung findet. Die Entwicklung der Kunst seit Wagners Wirken bestätigt diese Auffassung. Die Tanzpantomime hat nicht zu leben aufgehört trotz des Todesurteiles, das im Kunstwerke der Zukunft über sie ausgesprochen wurde, und wird nie zu leben aufhören, solange es eine voll entwickelte Bühnenkunst gibt, denn wider den schaffenden Geist, der die einzelnen Kunstarten entstehen liess, vermag keine Gewalt etwas auszurichten.

Wenn Wagner behauptet, die Tanzkunst sei die r e a l s t e aller Kunstarten, weil in ihr der ganze, wirkliche, leibliche Mensch von der Fusssohle bis zum Scheitel sich betätige (71), so vergisst er zunächst, dass der lebende Mensch zwar lebendiger, aber um nichts „realer" ist als sein Abbild auf Leinewand und in Stein, auch nicht realer als ein Gebäude. Man darf im Gegenteil behaupten, dass eine Bronzestatue von dreifacher Lebensgrösse und ein gotischer Dom als Realitäten dem lebenden Menschen beträchtlich über sind Schon aus diesem Grunde könnte also die Tanzkunst nicht das — ästhetisch ohnedies sehr bedenkliche — Recht beanspruchen, die realste aller Künste zu heissen. Entscheidend aber wird vollends der Umstand, dass für die rein ästhetische Auffassung überhaupt nicht mehr die Realität als solche in Betracht kommt, sondern nur die durch sie im Beschauer hervorgerufene sinnliche Erscheinung, der Augenschein, der zwar durch die Beschaffenheit der Realität bedingt bleibt, aber nicht mehr auf sie bezogen wird. Darin liegt der Grund, warum eine wirkliche Gebirgskette für die ästhetische Betrachtung nicht realer ist als eine gemalte, der darstellende Mensch auf der Bühne nicht realer als der in Stein gehauene, und dieser wiederum nicht realer als der nur der Phantasie vorschwebende des Romanes und lyrischen Gedichtes. Diese grundlegende Erkenntnis der modernen

Ästhetik ist durch Eduard von Hartmann in seiner Lehre vom ästhetischen Schein eingehend erwiesen und für alle Zeit als Fundament jedes wissenschaftlich-ästhetischen Denkens gesichert worden.*)

Wagners Unterscheidung zwischen dem roh sinnlichen Rhythmus des Schalles und dem geistig-sinnlichen der Sprache (75) muss dahin ergänzt werden, dass es zwar selbstverständlich Rhythmik von verschiedener Entwicklungshöhe gibt, primitive und reich gegliederte, dass aber der ästhetische Faktor in aller Rhythmik, auch in der primitivsten, ein geistiger ist. Somit muss alle Rhythmik ohne Ausnahme geistig-sinnlich genannt werden, da das sinnliche Element immer nur als Träger und Vermittler des unauflöslich mit ihm verbundenen geistigen ästhetische Bedeutung gewinnt. Wagners Ausdrucksweise dagegen erweckt den Anschein, als ob die Rhythmik nur im einen Falle eine geistige Wirkung übe, im anderen aber rohsinnlich bleibe.

Ausserdem bedarf noch die von Wagner nahegelegte Meinung einer Berichtigung, als ob der Rhythmus des Tanzes nicht durchs Auge, sondern immer nur durchs Ohr vermittels des Schalles wahrgenommen werde (73). Der Rhythmus ist aber der Tanzbewegung als solcher eigen und wird daher in der Tanzerscheinung vermittels des Auges erfasst auch dann, wenn jede Art seiner anderweitigen Hervorhebung fehlt. Der Rhythmus kommt durch den Schall nicht erst in den Tanz hinein, sondern wird durch ihn nur verstärkt. Da aber der nur durchs Auge wahrgenommene Rhythmus viel zu schwach und abstrakt wirkt, um sich auf die Dauer eindringlich behaupten zu können, so ist die Ver-

*) Vgl. „Moderne Musikästhetik in Deutschland", Seite 369—386.

stärkung durch den Schall keine willkürliche Zutat, die nach Belieben angewandt werden kann oder nicht, sondern wird zur Notwendigkeit, wenn die ästhetische Wirkung der Rhythmik ihre Kraft bewahren soll.

Alles in allem mögen sich in Wagners Auffassung der Tanzkunst Einsicht und Verkennung die Wage halten. Dass er deren eigentliches Wesen auch als Ästhetiker klaren Blickes durchschaute, beweisen seine früher hervorgehobenen Bemerkungen. Sein einseitiger Standpunkt verleitet ihn alsdann dazu, den Tanz mit der Schauspielkunst zu vermengen und nur noch in dieser Gestalt dessen oberste Bestimmung zu sehen. Diese theoretische Übertreibung setzt sich bei ihm aber in das praktische Verdienst um, dass er die Tanzkunst im Drama dem dramatischen Einheitszwecke wieder unbedingt unterordnete und gefügig machte. Mag das im Grunde auch mehr ein Verdienst um das Drama als um die Tanzkunst sein, so bleibt es doch immer ein grosses Verdienst, welches die ästhetischen Irrtümer reichlich aufwiegt.

Da für Wagner nur das aufgeführte Drama ganze und volle Kunst ist, so sieht er sich genötigt, auch von der **Dichtkunst** auszusagen, dass sie allein das wirkliche Kunstwerk gar nicht schaffen könne, sondern dazu der Hilfe jener Künste bedürfe, welchen die sinnliche Erscheinung unmittelbar angehört (103). Mit einem Schlage ist damit der gesamten lyrischen und epischen Poesie die höchste Berechtigung abgesprochen. Um seine Übertreibung zu rechtfertigen, ignoriert Wagner den sinnlich-lebendigen Phantasieschein, der jeder echten Vortrags- und Lesepoesie eigen ist, und versucht, alle Dichtkunst ausserhalb

der Bühne als abstrakt und des wahren Lebens bar erscheinen zu lassen. Er nennt den „Gedanken" an sich gestaltlos (103), er spricht von den „gedankenhaft-sehnsüchtigen" Sprachlauten, die erst durch die Melodie zu unmittelbarem, notwendig wahrem Ausdruck verdichtet werden (82). Wagner diskreditiert das Organ der Dichtkunst, die Sprache als solche, durch die Andeutung, dass sie mehr dem Verstande als dem Gefühle diene, und dass bei ihr im Gegensatze zum unmittelbaren Naturlaut das Sinnlich-Wohlgefällige wie die zweifellose Aufrichtigkeit zurücktreten (64, 65, 66). Er weist hin auf den Vortrag des griechischen Volksepos, an welchem stets auch Miene und Gebärde beteiligt gewesen seien, und auf die Lyrik des Orpheus, welche als blosse Lesepoesie die wilden Tiere schwerlich im Banne gehalten hätte (103, 104). Was vom griechischen Epos in seinen Anfängen gelten mag, kann aber nicht mehr übertragen werden auf die Lyrik und den Roman der neuen Zeit, in welcher jedermann das Lesen lernt; noch weniger kann das Verhalten der wilden Tiere Orpheus gegenüber für moderne Kulturmenschen massgebend sein.

Wagner muss im Zwange seiner Theorie die ganze Entwicklung der von Tanz und Musik losgelösten Dichtkunst seit dem Verblühen der griechischen Tragödie bis zu seinem eigenen Eingreifen als Verfall betrachten. Er hält es für leicht genug, diesen Degenerationsprozess übersichtlich darzustellen (105), und entledigt sich der selbstgewählten Aufgabe dadurch, dass er e i n e Abart des ganzen Gebietes schildert, die trocken gelehrte Stubenpoesie (105—108). Diese Schilderung, die an und für sich meisterhaft ist, wendet er alsdann an auf die gesamte Dichtkunst seit den Zeiten der Griechen. Mit Erscheinungen wie Shakespeare und Goethe, die sich seinem Schema absolut nicht fügen wollen,

findet er sich in diesem Zusammenhange ab, so gut es eben gehen mag. Bei Shakespeare hebt er die Armut und den Mangel seiner Bühne hervor, deretwegen „der gewaltigste Dichter aller Zeiten" doch nur als Thespis der Tragödie der Zukunft gelten könne (109, 110). Goethe wird unter verschärfter Wiederaufnahme jenes schon in der Dresdner Periode geäusserten Gedankens zum „egoistischen" Dichter gemacht, der in abstrakter Weise die Bühne reorganisieren wollte und dabei notwendig scheitern musste als ein warnendes Beispiel für alles unnatürliche Regieren von oben (111) — „unnatürlich", weil keine Musik dabei war.

Der erhitzte Verfasser des Kunstwerkes der Zukunft kann nicht einsehen, dass das gesprochene Drama für immer neben dem Musikdrama bestehen wird und muss, da nur in ihm die dramatische Dichtkunst sich in vollster Freiheit ihrer ganzen Eigenart gemäss ausleben kann. Er kann nicht einsehen, dass das Zusammenwirken mit der Musik für die dramatische Dichtkunst immer gewisse Einschränkungen, Opfer und Konzessionen im Gefolge hat, die zwar nach anderer Richtung reichlich wieder aufgewogen werden, aber doch immer Einschränkungen der spezifisch dichterischen Anlage bleiben und daher die Sonderexistenz des gesprochenen Dramas zur absoluten künstlerischen Notwendigkeit machen. Wagner will es jetzt nicht wahr haben, dass es wertvolle dramatische Stoffe gibt, die eine musikalische Behandlung gar nicht gestatten; er spricht solchen Stoffen kurzerhand die Berechtigung für die Zukunft ab (160). Die Weiterentwicklung des Dramas hat ihn aber ins Unrecht gesetzt; sie liess eine Hedda Gabler und einen Biberpelz entstehen, die zwar jeder Mitwirkung der Musik widerstreben, aber doch dauernde Marksteine in der Geschichte des Dramas bleiben werden. Die dramatische

Dichtkunst findet in der Vereinigung mit der Musik nicht ihre „Erlösung", deren sie ja gar nicht bedarf, sondern die Möglichkeit, als ein männliches, zeugendes Prinzip im Vereine mit dem weiblichen, empfangenden Teile der Musik, eine neue Art des Dramas zu schaffen, welche, mit nur ihr zugehörigen Eigenschaften ausgestattet, dem dramatischen Triebe eine zuvor ungekannte Sphäre idealen Gestaltens erschliesst.

Bemerkenswert ist, dass Wagner, obgleich damals schon einer der grössten Tragiker aller Zeiten, doch vom Wesen des Tragischen als Ästhetiker eine ganz unzulängliche, ja philiströse Vorstellung hatte. Er macht den tragischen Helden zum Märtyrer, der die vollständige Entäusserung seines persönlichen Egoismus, sein vollkommenes Aufgehen in die Allgemeinheit, mit dem Tode besiegelt. Dadurch wird die Aufführung der Tragödie zur kirchlich-religiösen Feier eines Heiligen, bei welcher die „Liebe zu dem Geschiedenen" uns hoch beglücke (164). Man kann diese Deutung auf den tragischen Untergang eines Othello, Lear, Egmont, Wallenstein, Ottokar, Tannhäuser, Tristan, Wotan kaum anwenden, ohne zu lächeln.

Auch dem Wesen des Komischen wird Wagner als Ästhetiker nicht gerecht. Wie er den Helden der Tragödie zum „Kommunisten" macht, so den der Komödie zum „Egoisten", zum Feinde der Allgemeinheit, der schliesslich doch gezwungen werde, in diese aufzugehen (166, Anmerkung). Nun wird sich zwar in den meisten Komödien ein zu besiegender Egoist finden, welcher der Entfaltung des Komischen Vorschub leistet, wie Falstaff, Osmin, Bartolo, Beckmesser. Der zu besiegende Egoismus ist aber keineswegs unentbehrliche Voraussetzung der komischen Wirkung, diese kann auch aus ganz anderen Bedingungen her-

vorgehen, wie bei Don Quixote, Sancho, Leporello, Papageno, Just, Bräsig, und damit erweist sich auch diese Auffassung Wagners als viel zu eng.

Den Nachweis, dass die **Tonkunst** in ihrer Einzelexistenz ausserhalb des Gesamtkunstwerkes der Zukunft zur Unfruchtbarkeit verdammt sei, erkauft Wagner durch Entstellung der reinen Instrumentalmusik. Seine Argumentationen sind hier so geartet, dass eine sachliche Auseinandersetzung kaum mehr möglich bleibt. So wenig es ratsam erscheint, mit einem einseitigen, gegen alles Kolorit erbitterten Zeichner über den Reiz der Farbe zu diskutieren, den er ja doch nicht anerkennt, so wenig ist eine ruhige Auseinandersetzung über das Wesen der Instrumentalmusik möglich mit dem aufgeregten Verfasser des Kunstwerkes der Zukunft.

Um die absolute Musik der Vokalmusik gegenüber zu diskreditieren, bekennt sich Wagner zu dem berüchtigten Märchen von ihrer Unbestimmtheit, welche in seinen Händen zur „Erlösungsbedürftigkeit" wird. Er behauptet, dass von allen Künsten keine ihrer innersten Art nach der Vermählung mit einer anderen so sehr bedürfe wie die Tonkunst, weil sie eben nur wie ein flüssiges Naturelement zwischen den bestimmter und individueller sich gebenden Wesenheiten der Dichtkunst und Tanzkunst ausgegossen sei. Nur durch Übernahme des Wortes von der Dichtkunst könne sie „aus ihrem unendlich verschwimmenden Wesen zu genau unterscheidbarer, charakteristischer Körperlichkeit" gelangen und „zur Festigung ihres unendlich flüssigen

Tonelements." (118, 82.) Wagner unterschiebt der absoluten Musik die Sehnsucht, in einem bestimmten Gegenstande aufzugehen, er unterschiebt ihr den Trieb nach Darstellung des leibhaftigen, sinnlich und sittlich bestimmten Menschen; er findet in ihr immer nur Gefühl, niemals Tat oder gar sittliche Tat und vermisst daher in ihren Schöpfungen den — moralischen Willen (92, 93).

Mit dieser Bewertung der Instrumentalmusik nach moralischen Gesichtspunkten hat Wagner das Fundament jeder ästhetischen Erkenntnis preisgegeben, zwar gewiss nicht aus einem Mangel an künstlerischem Verständnis, aber infolge einseitig-heftiger Übertreibung einer an sich wertvollen Idee. Er stellt sich hier auf eine Stufe mit jenen in künstlerischen Dingen so gefährlichen Köpfen, die alles Schöne auf seine sittliche Berechtigung prüfen, die beim Betrachten einer Venusstatue, einer Säulenhalle, einer anmutigen Landschaft einen gewissen Genuss zwar nicht abstreiten, jedoch immer mit der Einschränkung, dass sie im Grunde doch die moralische Befriedigung vermissen.

Von seinem neugewonnenen, bedenklichen Standpunkte aus lässt Wagner die Sinfonien Beethovens Revue passieren und kommt dabei zu den absonderlichsten Ergebnissen. In der C-moll-Sinfonie findet er den Ausdruck der Musik „bis fast zum moralischen Entschlusse" gesteigert, diesen selbst aber doch noch nicht ausgesprochen. Daher fühlt er sich nach jedem Ansatze des Willens immer wieder „ohne sittlichen Anhalt" und von der Möglichkeit beängstigt, ebensogut als zum Siege auch zum Rückfall in das Leiden geführt zu werden. Dieser Rückfall dünkt ihn sogar fast notwendiger als „der moralisch

unmotivierte Triumph" des letzten Satzes, da dieser nicht eine notwendige Errungenschaft, sondern ein willkürliches Gnadengeschenk sei und uns daher sittlich weder zu erheben noch zu befriedigen vermöge (93).

Wagner ist der Meinung, dass niemand diesen sittlichen Mangel mehr gefühlt habe als Beethoven selbst, ja, dass dessen ganze weitere Entwicklung in den folgenden Sinfonien auf diesen einen Punkt sich gründe. Doch rückt Wagner in seinen weiteren Deutungen das unmittelbare sittliche Moment mehr in den Hintergrund und unterschiebt statt dessen Beethoven das Bestreben, in Tönen den leibhaftigen Menschen nachzubilden, von dem zuvor ausgesagt wurde, dass nur seine Darstellung die sittliche Befriedigung ermögliche. Diese beiden Gesichtspunkte vermengen sich fernerhin bei Wagner. Seine Meinung scheint zunächst durch die Tonmalerei der Pastoral-Sinfonie eine gewisse Stütze zu finden. In erhöhtem Masse noch glaubt Wagner aber in der siebenten Sinfonie den Trieb Beethovens zu erkennen, „seinen Tongestalten selbst jene Dichtigkeit, jene unmittelbar erkennbare sinnlich sichere Festigkeit zu geben, wie er sie an den Erscheinungen der Natur zu so beseligendem Troste wahrgenommen hatte." Wagner nennt diese Sinfonie die „Apotheose des Tanzes" und schildert ihren Gehalt in herrlichen Bildern, immer aber in der Bedeutung, als ob Beethoven danach gestrebt habe, den Tanz in Tönen leibhaftig nachzubilden, die Leibesbewegung als solche gleichsam idealisch zu verkörpern: „Melodie und Harmonie schliessen sich auf dem markigen Gebeine des Rhythmus wie zu festen menschlichen Gestalten, die bald mit riesig gelenken Gliedern, bald mit elastisch zarter

Geschmeidigkeit, schlank und üppig fast vor unseren Augen den Reigen schliessen." (94.)*)

Immer noch konnte aber das angebliche Streben Beethovens, in seiner Instrumentalmusik die leibhaftige Wirklichkeit zu erreichen, nicht befriedigt sein, denn jene seligen Tänzer der A-dur-Sinfonie waren eben doch nur „in Tönen vorgestellte, in Tönen nachgeahmte Menschen" (95). Den wirklichen, körperlichen Menschen habe aber Beethoven darstellen wollen, und für den entscheidenden Wendepunkt in diesem Streben hält Wagner die neunte Sinfonie. Im letzten Satze dieser Sinfonie glaubt er die Erlösung der Musik aus ihrer Vereinzelung zur allgemeinsamen Kunst vollzogen und die Brücke geschlagen zum Kunstwerke der Zukunft (96, 97), in welchem endlich jener Trieb der Instrumentalmusik nach dem ganzen, wirklichen, leibhaftigen Menschen und nach einem sittlichen Halte volle Befriedigung finden könne.

Es ist kaum nötig, diesen gewaltsamen Phantasien gegenüber darauf hnzuweisen, dass Wagner wie das Wesen der Instrumentalmusik, so die Bedeutung der neunten Sinfonie im besonderen entstellt. Diese Sinfonie war gewiss eine grosse und kühne Tat; von dem aber, was Wagner jetzt in sie hineingeheimnist, wusste Beethoven selbst nicht das Geringste. Der Trieb zum Drama lebt zwar in der Musik und ist ihr ebenso wesentlich wie der Dichtkunst, aber er lebt in ihrem eigentlichen, ungeteilten Mutterstamme, der sich noch nicht in die Äste der Instrumental- und Vokalmusik gespalten hat. Der gleiche Mutterstamm, der diese

*) Diese Auffassung Wagners legte später Friedrich von Hausegger seiner Schrift „Die Musik als Ausdruck" zu Grunde. Vgl. „Moderne Musikästhetik in Deutschland", S. 309—321.

Äste aus sich heraustreibt, entwickelt sich auch zur dramatischen Musik, aber wiederum vermöge eines Sondertriebes, der zwar die in den anderen Ästen aufgespeicherte Kraft sich zunutze macht, sie dabei aber in ihrem abgeschlossenen Wesen unberührt lässt und auch nicht aus ihnen hergeleitet werden kann. So wenig die Lyrik in ihrer vollen, selbständigen modernen Entwicklung zum Drama treibt, sondern neben ihm ihre unabhängige Existenz behauptet und sie nur behaupten kann, indem sie eben n i c h t dramatisch wird, so wenig zielt der Trieb der absoluten Musik auf Erlösung in der Oper, auf Vereinigung mit dem Worte, auf Darstellung der Wirklichkeit, sondern einzig und allein auf ungehinderte Entwicklung den i h r eingeborenen Gesetzen gemäss.

Und nur von dieser Voraussetzung aus kann auch Beethovens neunte Sinfonie in der Weise richtig verstanden werden, die wir schon bei der „Pilgerfahrt zu Beethoven" geltend gemacht haben. Das Heranziehen des Wortes in ihrem letzen Satze erklärt sich nicht daraus, dass die Instrumentalmusik also solche zum Worte drängt, sondern aus einer besonders gearteten künstlerischen Idee, welche das eigentliche Wesen der Instrumentalmusik, wie es schon vor Beethoven sich entwickelt hatte, nicht im geringsten verändert erscheinen lässt. Nicht ein grossartiges, liebevolles Selbstopfer hat hier die Musik vollbracht, sondern mehr Bewegungsfreiheit errungen. Sie ist nicht aus ihrem eigensten Elemente heraus „erlöst" worden, sondern hat Grenzen durchbrochen, welche zuvor zwei ihrer wichtigsten Ausdrucksgebiete voneinander schieden, ohne dass darum aber nun das eine in das andere aufzugehen bestimmt wäre. Nicht in seinen Sinfonien hat Beethoven den ganzen Menschen für Aug' und Ohr darzustellen unternommen, sondern in seinem

Fidelio. Der von ihm in seinen Sinfonien gegebene Anstoss setzt sich unmittelbar nur in der Instrumentalmusik der Folgezeit fort und hätte aus sich allein niemals zum Drama geführt. Beethovens Sinfonien sind somit zwar eine der Voraussetzungen des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes, können in einer gewissen Weise sogar dessen künstlerischer Schlüssel heissen, stehen aber nicht zu ihm im Verhältnisse des Grundes zur Folge in dem Sinne, dass nur d i e s e Folge ihnen entwachsen konnte und dass sie ihre ganze fortzeugende Kraft in dieser Folge erschöpften.

Wagner aber hat, wie immer, so auch in diesem Falle, den Mut der Konsequenz. Da nach seiner Meinung die Instrumentalmusik in der neunten Sinfonie zur allgemeinsamen Kunst erlöst wurde, so hält er damit nicht nur die Form der Sinfonie für abgetan, sondern die Aufgabe aller Instrumentalmusik überhaupt als egoistisch-selbständiger Kunst für erfüllt (96, 101). Er gibt zwar zu, dass auch nach Beethoven noch einzelne beachtenswerte Instrumental-Kompositionen erschienen seien. Diese Ausnahmen bestärken ihn aber nur in der Meinung, dass trotzdem die Instrumentalmusik fernerhin keine dem Menschen unmittelbar notwendige Kunst mehr sei, da es in ihr wohl in bezug auf technisches Können, nicht aber in bezug auf den lebendigen Geist noch etwas zu entdecken gebe (97, 98). Um diese Auffassung zu rechtfertigen, bedient sich Wagner eines uns schon bekannten Verfahrens: er greift e i n e unerfreuliche Abart des ganzen Gebietes heraus, die trocken-gelehrte Kunstsinfonie, charakterisiert diese treffend und überträgt dann seine Sondercharakteristik auf die Nach-Beethovensche Instrumentalmusik überhaupt, die damit als gerichtet erscheinen soll (98, 99). Gerade die stürmisch gärende Weiterentwicklung der modernen Instrumentalmusik beweist aber aufs schla-

gendste, wie wenig das Drama allein imstande ist, den ganzen Schaffenstrieb des musikalischen Geistes zu erschöpfen. Mögen Haydn, Mozart und Beethoven als Instrumentalisten zwar den wahrhaft klassischen Ausdruck gefunden haben, der an Reinheit und idealer Lauterkeit nicht mehr übertroffen werden kann, so bleibt der Genius der Kunst dabei doch nicht stehen, sondern schreitet unaufhaltsam weiter zur Lösung anderer, in ihrer Art ebenso wichtiger Aufgaben. Komponisten wie Berlioz, Liszt, Bruckner, Brahms, Smetana, Tschaikowsky, Richard Strauss, Gustav Mahler verkörpern dies von innen gebotene, durch keine Macht der Welt zu beirrende Sich-Ausleben des instrumentalen Sondertriebes. Wagner steht in dieser Frage auf dem Standpunkte eines Kunsthistorikers, der mit Rafaels Madonnen und Gruppenbildern die eigentliche Aufgabe der menschendarstellenden Malerei für erfüllt erachtet und alle darüber hinausgehende Entwicklung, also die Rubens, Rembrandt, Böcklin, Menzel für überflüssig erklärt.

Ebenso einseitig wie die Instrumentalmusik charakterisiert Wagner das Oratorium, dessen Wesen er von Grund aus missversteht. Er sieht in ihm eine naturwidrige Ausgeburt, einen geschlechtslosen Opernembryo, eine gewaltsame Verpflanzung des Dramas in den Konzertsaal, ein Überwuchern der Musik auf Kosten des dramatischen Hauptzweckes (101, 119). Wagner vergisst ganz in seiner Voreingenommenheit, dass das wahre Oratorium von alledem nichts weiss noch will, da es episch-lyrisch geartet ist und dramatische Bestandteile nur soweit aufnimmt, als alle Epik es vermag, ohne darum sich selbst untreu zu werden. Wagners Auffassung entspricht wiederum nicht dem Wesen der ganzen Gattung, sondern nur solchen Werken, die ihre natürlichen Grenzen missachten, deren Geist daher nicht

nur dem Verfasser des Kunstwerkes der Zukunft, sondern jedem feinsinnigen Hörer zuwider ist.

Und wenn Wagner glaubt, dass die Tonkunst den Rhythmus als ein Geschenk der Tanzkunst übernehme (74, 82), wenn er somit die rhythmische Gestaltung an die zur Harmonie gewordene Tonkunst von aussen herantreten lässt (88), so zerreisst er damit die unauflösliche organische Zusammengehörigkeit der drei fundamentalen musikalischen Ausdruckselemente. Wie Harmonie, Rhythmus und Melodie in jedem modernen musikalischen Gedanken untrennbar sind, so haben sie sich von allem Anfang an in absoluter Einheit entwickelt. Wo überhaupt ein musikalischer Gedanke von künstlerischem Werte sich regte und regt, ist immer auch der Rhythmus in mehr oder weniger entwickelter Gestalt eingeschlossen, und wo er ganz fehlt, ist auch kein musikalischer Gedanke vorhanden. Die Tonkunst mag immerhin von der Tanzkunst wichtige rhythmische Anregungen empfangen haben und noch empfangen, sie bleibt aber keineswegs darauf angewiesen, sondern entwickelt den Rhythmus aus eigener Kraft in einer nur ihr eigentümlichen Weise. In beiden Künsten erfüllt der Rhythmus überdies ganz die gleiche künstlerische Funktion; Wagner ist daher wieder im Irrtum, wenn er ihn den „Geist" der Tanzkunst und im Gegensatz dazu das „Gebein" der Tonkunst nennt (74). In beiden Künsten ist der Rhythmus unentbehrliches Ausdruckselement, ohne dessen Hinzutreten zu den übrigen Faktoren der „Geist" überhaupt nicht zustande kommt; in beiden Künsten ist er daher im gleichen Sinne „Gebein", das sich im einen Falle mit dem „Fleische" der Leibesbewegung, im anderen mit dem des Tones umhüllt.

Im ganzen muss gesagt werden, dass Wagner, um die

Musik seiner Theorie vom Gesamtkunstwerke einzufügen, seine wertvollsten ästhetischen Überzeugungen aus früheren Jahren verleugnet und in ihr Gegenteil verkehrt. Benommen durch eine jedes vernünftige Mass überschreitende Idee, lässt er, einer der grössten musikalischen Kenner aller Zeiten, in seinen theoretischen Reflexionen das Nächstliegende ausser acht, missdeutet das Wesen gerade derjenigen Kunst, in der er selbst Unsterbliches schuf. Bei allen seinen Irrtümern bewährt er aber doch immer seine eminente Befähigung als Schriftsteller und sein feuriges Temperament. Er trägt seine Meinung in einer glänzenden Sprache vor, in poesiedurchtränkten Sätzen voll Schwung und fortreissender visionärer Kraft. Auch da, wo er als Ästhetiker irrt, bleibt er von hoher Begeisterung durchflammt für das ihm vorschwebende grosse Werk, und diese Begeisterung teilt sich mit zwingender Gewalt dem Leser mit. Was hier so hinreissend wirkt, ist aber nicht die überzeugende Kraft folgerichtigen Denkens, sondern sozusagen ein elementares Etwas: die Macht eines himmelstürmenden künstlerischen Wollens, das hoch über der Niederung aller ästhetischen Reflexion unwiderstehlich seinem Ziele zustrebt und auch den mit fortreisst, der von dieser Niederung aus die unmittelbar gegebene theoretische Begründung dieses Wollens als unzureichend erkennt.

Nach den drei „rein menschlichen" Kunstarten Tanz-, Ton- und Dichtkunst erörtert Wagner als Kunstarten zweiter Ordnung die b i l d e n d e n K ü n s t e : Baukunst, Bildhauerkunst, Malerkunst. War er zuvor schon zu Übertreibungen genötigt, um seine Auffassung zu retten, so muss er

diese Gewaltsamkeit jetzt, wenn möglich, noch steigern. Von hohem Werte bleibt zwar nach wie vor der Grundgedanke, dass alle Künste im Gesamtkunstwerke ihr bestes und höchstes Vermögen zu entfalten haben, soweit sie sich überhaupt in ihm betätigen können. Diesen leitenden Gedanken überspannt Wagner aber den bildenden Künsten gegenüber in einem solchen Grade, dass seine Erörterungen nur noch psychologisches Interesse behalten als Verirrungen des Genies.

Seine Ausführungen über die **Baukunst** beginnt Wagner mit komplizierten und dunklen Betrachtungen über die künstlerische Darstellung der Natur. Es ist nicht abzusehen, in welchem Zusammenhange diese Betrachtungen mit der Baukunst stehen sollen, Wagner hilft sich aber mit einem raschen Sprunge, so dass der Leser gar nicht zur Besinnung kommt. Um die Baukunst restlos in sein Kunstwerk der Zukunft aufgehen zu lassen, behauptet er, dass sie nur zur Zeit des griechischen Gesamtkunstwerkes und durch dasselbe wahrhaft geblüht habe. Alle architektonische Entwicklung seit dem Absterben der griechischen Tragödie gilt ihm als Verfall. Die Baukunst der Römer bezeichnet er als blosses Nützlichkeitswesen, doch gesteht er ihr immerhin grossartige Form zu und majestätischen Zauber, der uns „fast als Schönheit" erscheine (127, 128). Dagegen kann er an den christlichen Bauten der romanischen und gotischen Periode nur eine finstere, unerfreuende Majestät wahrnehmen und von Schönheit blutwenig mehr (128). Noch rascher findet er sich mit der Renaissance und deren Ausläufern ab: er erwähnt sie überhaupt nicht, obwohl er sie recht wohl kennt (IV 6), sondern ergreift sogleich die Baukunst des neunzehnten Jahrhunderts, die in ihrem künstlerischen Tiefstande und Mangel an Selbständigkeit seiner

Theorie von der Erlösungsbedürftigkeit aller Einzelkünste eine willkommene Stütze zu bieten scheint. Mit Recht nennt er die Regel der modernen Nützlichkeitsbauten unsäglich kleinlich und hässlich.

So treffend Wagner aber das künstlerische Gebrechen der neuesten Baukunst bezeichnet, so falsch sind die Gründe, aus denen er es herleitet, und die Mittel, die er zu seiner Bekämpfung empfiehlt. Er meint, unsere öffentlichen wie privaten Bedürfnisse seien der Art, dass die Baukunst, um ihnen zu entsprechen, nie produzieren, sondern immer nur nachahmen und kombinieren könne (III 128, 129). Wagner malt ja, wenn er auf moderne Zustände zu sprechen kommt, meist in schreienden Farben, und in der Auswahl von Gründen, um den Verfall irgend einer Kunst darzutun, ist er gar nicht wählerisch auf Kosten seiner Zeitgenossen. Er erweist der Baukunst durchaus keinen Gefallen, wenn er sie damit tröstet, dass der Geist der Neuzeit an ihrem Niedergange schuld sei. Kein Geschlecht kann sich rühmen, seinen Architekten ein weiteres Gebiet zur Entfaltung ihrer Kräfte geboten zu haben als das unsrige. Die moderne Baukunst begreift alle die Aufgaben in sich, welche die Architekten früherer Epochen zu grossen künstlerischen Leistungen begeisterten. Das neunzehnte Jahrhundert baute Kirchen, Paläste, Parlamentshäuser, Gerichtsgebäude, Akademien und Theater. Nicht der Geist der Zeit ist es, der die Baukunst daniederdrückte, sondern die Baukunst ist es, die in ihrem schöpferischen Gestalten dem Fluge der Zeit nicht mehr zu folgen vermochte. Nicht die Baukunst hat Klage zu erheben wider die Gegenwart, sondern die Gegenwart wider die Baukunst. Die Formenwelt der Renaissance hat sich ausgelebt und kann nichts Neues mehr aus sich gebären. Unsere Architekten aber stehen ratlos am

Ende der abgeschlossenen Kette und wissen sie nicht weiterzuführen im Sinne der Gegenwart. Nicht unsere Bedürfnisse müssen geändert werden, sondern schöpferische Köpfe brauchen wir, die uns eine Welt neuer, aus unserer Zeit geborener, ihr eigentümlicher Formen schenken. Dies allein ist der Weg, auf welchem der Baukunst geholfen werden kann. Und es hat den Anschein, als ob die seit der Niederschrift des Kunstwerkes der Zukunft verflossenen fünfzig Jahre eine Besserung schon angebahnt hätten, wenn auch nicht gerade auf dem von Wagner vorgezeichneten Wege.

Wagner selbst hält sein Kunstwerk der Zukunft für den Prinzen, der durch seinen Kuss die schlummernde Baukunst zu neuem Leben erwecken werde. Er sieht eben Jegliches nur vom Standpunkte seiner überhitzten Theorie; er ist wie ein Arzt, der alle Krankheiten auf eine und dieselbe Ursache zurückführt und sie auch alle mit einem und demselben vermeintlichen Wundermittel zu kurieren unternimmt. Liegt eine Kunst irgendwie danieder, gleich ist Wagner da und erklärt, es sei ganz selbstverständlich, dass es schlimm um sie stehe, da sie sich in „egoistischem Drange" vom Drama entfernt und ein abgesondertes Leben zu führen unternommen habe. Es gebe nur ein Mittel für sie, wieder zu genesen, und das sei das Aufgeben der angemassten Selbständigkeit vermöge der Rückkehr in den mütterlichen Schoss des Gesamtkunstwerkes. In Wirklichkeit ist es aber mit dem neuen Leben, das Wagner der Baukunst versprechen kann, gar kärglich bestellt. Er lässt ihr nichts als den Theaterbau, denn neben diesem kennt er nur noch das Nutz- und das Luxusgebäude, die beide nach seiner Meinung wahre Schönheit ausschliessen.

Diese Übertreibung gründet sich auf eine irrige Meinung Wagners vom innersten Wesen der Baukunst; er

glaubt ihr zur wahren Freiheit zu verhelfen dadurch, dass er sie aus ihrer d i e n e n d e n Stellung erlöse. Dabei vergisst er aber, dass sie vermöge ihrer ganzen Beschaffenheit an ausserästhetische Zwecke gebunden ist und für immer gebunden bleibt; losgelöst von diesen wäre sie wie der Fisch am Lande, ihrem eigentlichen Elemente entrissen, unfähig, auch nur kurze Zeit weiterzuleben. Sie ist in ihrer ganzen Existenz untrennbar verwachsen mit dem, was Wagner Nutzen und Luxus nennt; befruchtet durch diese beiden hat sie die herrlichsten Schöpfungen der italienischen Renaissance gezeitigt: Paläste, Stadthäuser, Villen und — wenn man an Wagners Auffassung festhält — Kirchen.

Zu allem hin liegt aber noch ein Irrtum in Wagners Meinung, dass im Theatergebäude die Baukunst ihrer dienenden Stellung enthoben sei, da hier der Architekt „einzig als Künstler und nach den Rücksichtnahmen auf das Kunstwerk zu verfahren" habe. Wagner vermengt hier die Darstellung auf der Bühne und die eigene Schönheit des Gebäudes. Gerade beim Baue des Theaters ist der Künstler, wie jeder Laie weiss, durch tausend technische Rücksichten gebunden, denen der freie Flug seiner Phantasie sich fügen muss. Auch im Theatergebäude dient die Baukunst einem fremden Zwecke, der in diesem Falle eben der Zweck einer a n d e r e n Kunst ist. Ausserästhetisch bleibt dieser Zweck darum doch für das Bauwerk selbst, da dessen rein ästhetische Bestimmung nur darin liegen kann, schön zu sein und künstlerisch genossen zu werden. Auch müsste sich das Theater, sofern die Dienstbarkeit für künstlerische Zwecke die Baukunst wirklich auf ein höheres Niveau höbe, in einen solchen Vorzug teilen mit den Gemäldegalerien, Skulpturensammlungen und Konzertsälen, da auch in diesen die Baukunst lediglich den Zwecken der Kunst dient. Die Gottes-

häuser aller Zeiten im Vergleiche mit den Leistungen des Theaterbaues beweisen aber, dass es durchaus nicht eines Kunstzweckes bedarf, um die Baukunst zur Entfaltung ihres höchsten Könnens anzuregen.

Den verhängnisvollsten ästhetischen Irrtum begeht Wagner schliesslich dadurch, dass er die wirkliche Baukunst als solche überhaupt für einen integrierenden Bestandteil seines Gesamtkunstwerkes hält, während sie sich doch ihrem ganzen Wesen nach darauf beschränken muss, nur die schützende Hülle zu sein, in welcher sich das Drama dem Hörer darbietet. Die Aussenseite des Theaters bleibt ja von Anfang an ausser Betracht. Die Architektur des Inneren könnte nur dann ein Bestandteil des Gesamtkunstwerkes heissen, wenn sie beim ästhetischen Erfassen des Dramas in das künstlerische Gesamtbild einbezogen werden müsste. Jeder darauf abzielende Versuch führt aber notwendig zur Zerreissung der ästhetischen Illusion, denn die Realität des Theaterraumes und der ihn füllenden Menschen geht mit dem szenischen Scheine der Bühne keine organische Verbindung ein. Wagner gibt das durch seine Praxis selbst zu, indem er streng auf Verdunkelung des Zuschauerraumes hält. Wie kann aber etwas Bestandteil des Gesamtkunstwerkes heissen, das gemeinsam mit ihm wahrzunehmen der Zuschauer verhindert wird? Die Wunder und Zauber, die Wagner seinem Theatergebäude der Zukunft entwachsen sieht (152), betreffen lediglich das, was auf der B ü h n e möglich wird bei besonders günstiger Disposition aller mitwirkenden n i c h t - architektonischen Faktoren. Die Baukunst umschliesst zwar diese Zauber, kann sie aber nicht sich selbst zum Verdienste anrechnen, denn ob im Theater gut oder schlecht gespielt wird, ob Darsteller und Publikum ihre gegenseitigen Beziehungen im idealen Sinne erfassen

oder nicht, das gehört einer ganz anderen Sphäre an. — Auch die gemalte Kulissenarchitektur der Bühne bietet hier keinen Ausweg, denn diese ist keine wirkliche Baukunst mehr, sondern nur deren szenischer Schein. So wenig durch eine gemalte Theaterlandschaft das Naturschöne als solches zu einem Bestandteile des Bühnenkunstwerkes wird, sondern immer nur die Malerei, die es wiedergibt, so wenig geht die Baukunst in der dinglich greifbaren und bewohnbaren Realität ihrer Erzeugnisse vermittels der Kulissen ins Bühnenbild ein. Ihre Beteiligung am Drama ist immer nur eine indirekte, durch die Malerei vermittelte, und dadurch erhält Wagners Theorie, dass im dramatischen Gesamtkunstwerke alle Künste nach ihrem höchsten Vermögen vereinigt seien, einen tödlichen Stoss.

Neue architektonisch-künstlerische Ideen lassen sich überhaupt nicht in Worte fassen, sondern können nur mit Mitteln der bildenden Kunst dargestellt werden. Die treffendste Kritik der vorhandenen Baukunst und die poesievollste Schilderung der zu erwartenden sind immer noch kein greifbarer, in die Wirklichkeit umsetzbarer architektonischer Gedanke. Der Baukunst ist mit Worten nicht gedient, und wären sie noch so tiefsinnig. Wer ihr helfen will, der muss Formen in seinem Geiste schauen und imstande sein, diese ins reale Material zu übertragen. Dazu war Wagner aber nicht berufen, und dessen war er sich im Grunde selbst sehr wohl bewusst. Als es sich nach Jahren darum handelte, das Theater in Bayreuth zu erstellen, hat er sein Verhältnis zur schaffenden Baukunst in der einsichtsvollsten Weise klargelegt. Als ein allumfassendes Genie hat er sogar der modernen Theateranlage wichtige technische Förderung gebracht und dadurch umbildend selbst in ein bestimmtes Gebiet der Baukunst eingegriffen.

Somit lösen sich auch auf diesem Gebiete alle in der Trunkenheit einer überschäumenden Schaffenskraft von ihm hervorgerufenen ästhetisch-theoretischen Dissonanzen durch einen freundlich-versöhnenden Ausblick in die künstlerische Zukunft.

Seine Erörterungen über die **Malerei** beginnt Wagner mit einem schiefen Vergleiche. Er weist ihr dem natürlichen Vorbilde gegenüber die Stellung an, die ein Klavierauszug zum Orchester oder eine Radierung zum Ölgemälde einnimmt. Die Malerei ist aber keine reproduzierende und vermittelnde, sondern eine selbstschaffende Kunst, die ganz in der gleichen Weise dem Leben den Stoff und das natürliche Vorbild entnimmt wie die Dichtkunst (141). Sie bietet zwar nicht wie die Bühne das lebendige Leben selbst, gibt aber darum doch der Phantasie im Sinnenscheine das unmittelbare Bild der ganzen Bewegung, so dass es keineswegs des beschauenden „Denkers" bedarf, der sie „nach gewissen natürlichen Gesetzen der Abstraktion" erst zu ergänzen hätte. Nicht sie ist die idealere, d. h. die der Wirklichkeit fernerstehende Kunst, sondern die mehr der Monumentalität zuneigende, unsinnlichere Plastik, während die Malerei durch ihre ungleich grössere Beweglichkeit, durch die Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit der Stoffe und Gruppierungen, durch die perspektivische Anordnung, namentlich aber durch das Kolorit der Wirklichkeit mit ihrem Sinnenreize näher gerückt erscheint. Darum geht die Malerei aber doch nicht auf „künstlerische T ä u s c h u n g" aus, da sie dadurch nicht zum idealeren Absehen von der Wirklichkeit, sondern

im Gegenteil zu einem unkünstlerischen Naturalismus gedrängt würde. Sie will den Beschauer nicht glauben machen, dass sie reale Wirklichkeit biete, sondern vermittelt auf ihren Leinwandflächen immer nur von der Wirklichkeit losgelösten ästhetischen Schein (142, 143).

Wagner durchschaut die Äusserlichkeit und Hohlheit der akademischen Historienmalerei seiner Zeit; mit Recht behauptet er, dass diese willkürlich kombiniere und aus dem Gedanken konstruiere (146). Anstatt nun aber einen zeitweisen Niedergang dieser Kunstart anzunehmen, aus dem sie sich mit eigener Kraft herauszuarbeiten habe, hält Wagner das Fehlen des schönen, wahren Menschen in der Gegenwart für die Ursache des Verfalles, behauptet, alle moderne Malerei müsse willkürlich sichten und sondern, um unserem unkünstlerischen Leben Stoffe abzugewinnen, und stehe vor der zwangvoll lastenden Aufgabe, mehr und etwas anderes zu sein, als ihr zu sein gebühre (147). Wenn aber das moderne Leben so geartet ist, dass es der Malerei keine würdigen Stoffe mehr darbietet, dann sind alle Versuche dieser Kunst, sich wieder zu erheben, aussichtslos. Und das ist in der Tat jetzt auch die eigentliche Meinung Wagners. In zähem Festhalten an seinen willkürlichen Voraussetzungen erblickt er die „Erlösung" der menschendarstellenden Malerei nicht in einer Regeneration des spezifisch malerischen Sehens und Arbeitens durch erneuten Anschluss an das natürliche Vorbild, sondern im freiwilligen Verzichte auf ferneres Dasein und in der Rückkehr zu ihrem vermeintlichen Ausgangspunkte, dem lebendigen menschlichen Kunstwerke auf der Bühne, dessen verjüngtes Erstehen sie überflüssig machen werde: „Ein gesundes, notwendiges Leben vermag die menschendarstellende Malerkunst unmöglich da zu führen, wo ohne

Pinsel und Leinwand im lebendigsten, künstlerischen Rahmen der schöne Mensch sich selbst vollendet darstellt. Was sie bei redlichem Bemühen zu erreichen strebt, erreicht sie am vollkommensten, wenn sie ihre Farbe und ihr Verständnis in der Anordnung auf die lebendige Plastik des wirklichen dramatischen Darstellers überträgt; wenn von Leinwand und Kalk herab sie auf die tragische Bühne steigt, um den Künstler an sich selbst das ausführen zu lassen, was sie vergebens sich bemüht, durch Häufung der reichsten Mittel, ohne wirkliches Leben zu vollbringen." (147.)

Es ist jedoch nur die menschendarstellende Malerei, die Wagner durch sein Kunstwerk der Zukunft für abgetan erachtet; die Landschaftsmalerei will er erhalten wissen (146, 147), denn diese wird ihm unter der Hand zur Kulissenmalerei, die er für sein Drama notwendig braucht. Nach allem Vorausgegangenen werden wir uns nicht mehr darüber wundern, dass er der Malerei nur in dieser Gestalt fernere Existenzberechtigung zugesteht und behauptet, ihr Können werde dadurch erst seine Vollendung finden: „Was der Landschaftsmaler bisher im Drange nach Mitteilung des Ersehenen und Begriffenen in den engen Rahmen des Bildstückes einzwängte, was er an der einsamen Zimmerwand des Egoisten aufhängte, ... damit wird er nun den weiten Rahmen der tragischen Bühne erfüllen, den ganzen Raum der Szene zum Zeugnis seiner naturschöpferischen Kraft gestaltend. Was er durch den Pinsel und durch feinste Farbenmischung nur andeuten, der Täuschung nur annähern konnte, wird er hier ..... zur vollendet täuschenden Anschauung bringen ..... Das vollendete Kunstwerk, das ihm von der Bühne entgegentritt, wird ... aus diesem Rahmen und vor der vollen

gemeinsamen Öffentlichkeit ihn unendlich mehr befriedigen, als sein früheres, mit feineren Werkzeugen geschaffenes; er wird die Benutzung des szenischen Raumes zugunsten dieses Kunstwerkes um seiner früheren Verfügung über ein glattes Stück Leinwand willen wahrlich nicht bereuen, denn .... sein Kunstwerk (wird) in diesem Rahmen einen lebensvolleren Eindruck, ein grösseres, allgemeineres Verständnis hervorrufen, als das frühere landschaftliche Bildstück." (153.)

Noch grössere Verlegenheit als die Baukunst und Malerei bereitet dem unduldsamen Drama der Zukunft die **Bildhauerkunst.** Der Baukunst konnte Wagner wenigstens das Theatergebäude, der Malerei die Ausschmückung der Szene zuweisen, mit der Plastik aber wusste er gar nichts mehr anzufangen. Diese findet ja in der Tat im Drama nur ein geringes Betätigungsfeld. Die gemalte Bühnenplastik ist keine wirkliche Plastik mehr, sondern nur deren szenischer Schein in der gleichen Weise, wie die gemalte Baukunst und Landschaft der Bühne keine wirkliche Baukunst und Landschaft mehr sind. Die wirkliche Plastik selbst wird auf der Bühne nicht gerade häufig Verwendung finden können, und auch in diesen wenigen Fällen wird ihre Wirkung von einer mehr dekorativen als spezifisch plastischen Art sein. Die weite Entfernung vom Beschauer, das künstliche Licht und die veränderten perspektivischen Bedingungen der nächsten Umgebung nötigen das Bildwerk, sich diesen Verhältnissen anzupassen und auf seine feinste, eigentümlichste Äusserungsweise zu verzichten. Trotz dieser Hindernisse kann die Plastik aber im szenischen Schein

bei wohldurchdachter Verwendung reizvoll wirken, indem sie den räumlichen Eindruck belebt und gliedert. Während also die wirkliche Baukunst vom dramatischen Gesamtkunstwerke ganz ausgeschlossen ist, und die Malerei zur Kulissenmalerei werden muss, bleibt der wirklichen Plastik immerhin eine gewisse Möglichkeit der Beteiligung am Drama gewahrt, wenn auch in weit geringerem Masse als der Dichtkunst, Musik und Mimik.

Alle diese Verhältnisse ruhig in Erwägung zu ziehen, war Wagner nicht imstande, als er das Kunstwerk der Zukunft schrieb. Er sah, dass die Plastik im dramatischen Gesamtkunstwerke der Dichtkunst und Musik nicht ebenbürtig sein könne. Da er aber nun einmal an dem Prinzip festhielt, dass im Drama j e d e Kunst nach ihrer höchsten Fülle vertreten sein müsse, und da ihm neben dem Drama alles übrige minderwertig dünkte, so schreckte er wiederum vor der äussersten Konsequenz nicht zurück, sondern half sich damit, dass er wie zuvor die menschendarstellende Malerei, so jetzt die gesamte Plastik als eine in Zukunft überflüssige Kunst bezeichnete. Jeder andere hätte aus der Tatsache, dass sich seine Theorie nicht mit der Existenz einer ganzen Kunst vertrage, den Schluss gezogen, die Theorie müsse verbesserungsbedürftig sein. Nicht so der aufgeregte Verfasser des Kunstwerkes der Zukunft! Hatte die Plastik im Drama, wie es vor seinem Geiste lebte, keinen Platz, so mochte sie sehen, wo sie sonst blieb. Für ihn, den Mann der Unbedingtheit, war sie aus der Zahl der höchstberechtigten Künste gestrichen.

Durch welche Gewaltsamkeiten Wagner diese Meinung zu begründen sucht, bleibt sachlich im Grunde belanglos. Wie er zuvor die Malerei in ihrer Fähigkeit zur

Darstellung der lebensvollen Bewegung herabsetzte, so jetzt auch die Plastik. Der Bildhauer lässt nach seiner Meinung die eigentliche Bewegung „nur durch Abstraktion ..... nach einem gewissen mathematisch vergleichenden Kalkül" erraten (137). Ausserdem bezeichnet Wagner die Plastik als Kunst des kalten, selbstischen Egoismus, da sie den Menschen in seiner Vereinzelung darstelle, losgelöst aus dem Bunde der Gemeinsamkeit (133). Auf Grund dieses Raisonnements ist der schöne Mensch der griechischen Plastik nur das leblose Monument vergangenen Reizes (136), schön an sich, aber unschön in seinem egoistischen Einzelsein, bewegungslos und kalt wie eine versteinerte Erinnerung, nichts weiter als die Mumie des Griechentums (137).

Noch viel geringer als von der griechischen Plastik denkt Wagner von aller späteren. Die moderne Bildhauerkunst charakterisiert er nach ihrer seichtesten Abart, dem formalschönen Klassizismus, den er als Repräsentanten der ganzen Gattung behandelt. Diese willkürliche Voraussetzung lässt die Behauptung gerechtfertigt erscheinen, dass die moderne Plastik nicht dem Drange nach Darstellung des wirklich vorhandenen Menschen entspringe, sondern dem Verlangen nach Nachahmung des nachgeahmten (138). Aber selbst wenn die moderne Plastik den ausgesprochenen Willen hätte, aus dem Leben zu schöpfen, so könnte ihr das nach Wagner doch nichts nützen. Denn wie Wagner die menschendarstellende Malerei durch das angebliche Fehlen des „schönen Menschen" im modernen Leben zur Unfruchtbarkeit verdammt glaubt, so auch die gesamte Plastik, der er keine andere Betätigungsmöglichkeit mehr offen lässt, als die Abbildung und Wiederholung des von früheren Zeiten Geschaffenen.

In einen absonderlichen Widerspruch verwickelt sich Wagner nun dadurch, dass er dieselbe Bedingung, an welche alles künstlerische Schaffen der Plastik geknüpft sein soll, zugleich zur Ursache ihres völligen Untergangs werden lässt. Während er das eine Mal behauptet, dass die Plastik nur dann schöpferisch bilden könne, wenn sie den schönen Menschen im Leben schon vorfinde, behauptet er auf der anderen Seite, dass die Erfüllung dieser Voraussetzung sie völlig überflüssig mache, da das schöne Leben nur nach Darstellung im lebendigen Kunstwerke verlange. Und dies lebendige Kunstwerk kann nur sein Drama der Zukunft sein, in welches die Plastik aufzugehen habe als ein Bestandteil der Mimik: „Die Erlösung der Plastik ist genau die der Entzauberung des Steines in das Fleisch und Blut des Menschen, aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige. Erst wenn der Drang des künstlerischen Bildhauers in die Seele des Tänzers, des mimischen Darstellers, des singenden und sprechenden, übergegangen ist, kann dieser Drang als wirklich gestillt gedacht werden. Erst wenn die Bildhauerkunst nicht mehr existiert oder nach einer anderen als der menschlich leiblichen Richtung hin als Skulptur in die Architektur aufgegangen, wenn die starre Einsamkeit dieses einen in Stein gehauenen Menschen in die unendlich strömende Vielheit der lebendigen, wirklichen Menschen sich aufgelöst haben wird, ... dann erst wird die wahre Plastik auch vorhanden sein.“ (139, 140.)

Und dies war, als er es niederschrieb, Wagners wirkliche Meinung, da hilft kein Drehen noch Deuteln. In seinen Briefen an Uhlig bestätigt er ausdrücklich noch einmal, er habe nachweisen wollen, „dass die bildende

Kunst als eine künstliche, von der wirklichen Kunst nur abstrahierte Kunst in der Zukunft ganz aufhören müsse," er spreche ihr ein Leben in der Zukunft ganz ab, und das habe nicht mit zwei Strichen erledigt werden können. Zugleich ist Wagner aber auch höchlich entrüstet über den Widerspruch, den seine Behauptungen hervorriefen und naturgemäss hervorrufen mussten. Er ist in seiner Aufgeregtheit völlig ausser stande, die durch ihn selbst geschaffene Sachlage ruhig zu überblicken, und seine Entrüstung ist subjektiv um so begreiflicher, da er das Bewusstsein haben durfte, den bildenden Künsten nicht etwa aus wirklichem Mangel an innerem Verständnisse zu nahe getreten zu sein. Er kannte deren Wesen im Grunde so gut wie einer. Es war nur das Übermass der ihn erfüllenden künstlerischen Idee, was ihn so sehr straucheln machte und alle natürlichen künstlerischen Grenzen missachten liess. Wir werden später sehen, in welch tiefem Sinne er als ein ästhetisch nüchterner Mensch auch die bildende Kunst in allen ihren Teilen erfasste, und werden daraus erst recht das ganze, liebevolle Verständnis für die Extravaganzen seines Kunstwerkes der Zukunft gewinnen.

Eine Entstellung liegt noch in Wagners Auffassung vom Verhältnisse der gesamten Kunst zur Wissenschaft, welch letztere er, der Schüler Feuerbachs, nur als abstraktes, von aller Erfahrung losgelöstes, willkürliches Denken kannte (45). Er war sich damals noch nicht darüber klar, dass alle echte Wissenschaft das Wirkliche, Sinnliche, die Erfahrung nicht zu ihrem Gegensatze, sondern zur unentbehrlichen Voraussetzung hat, dass ferner

alles wahre wissenschaftliche Denken in seiner Art ebenso tief gegründet und der Willkür entrückt ist, wie das Schaffen des Künstlers. Die Anerkennung der Sinnlichkeit ist nicht, wie Wagner meint, der höchste S i e g der Wissenschaft, sondern ihr Ausgangspunkt und Fundament, um zu einem ganz anders gearteten Siege zu gelangen. Käme die Wissenschaft über die blosse Anerkennung des Sinnlichen nicht hinaus, so wäre sie überflüssig. — Es geht auch nicht an, das Sinnliche und Lebende im Gegensatze zur Wissenschaft „wahr" zu nennen. Das hätte wiederum nur Berechtigung gegenüber einer abstrakten Konstruktion des Wirklichen, nicht aber gegenüber einer gesunden Empirie. Was sinnlich ist und den Bedingungen der Sinnlichkeit gehorcht, ist an sich weder wahr noch unwahr, sondern zunächst weiter nichts als wirklich. Wagner stellt unter dem Einflusse Feuerbachs das Verhältnis so dar, als ob die unmittelbare Sinnlichkeit das höhere Prinzip sei, in welches die Wissenschaft aufzugehen habe. Das sinnliche Leben kommt aber überhaupt nur durch die Wissenschaft zur Erkenntnis seiner selbst; die Wissenschaft führt über die Sinnlichkeit hinaus, nicht umgekehrt. Nicht das Leben ist die Wahrheit und als solche unendlich, unendlich ist vielmehr der Geist, der im Leben wirkt und als Wissenschaft zur Wahrheit führt (45, 46).

Die Wissenschaft hat es auch keineswegs nötig, durch die Kunst mit dem Leben „versöhnt" zu werden, da sie ja ganz wie die Kunst das Leben voraussetzt und ohne diese Grundlage allen festen Halt verliert. Am allerwenigsten aber kann davon die Rede sein, dass das Denken oder die Wissenschaft in das Kunstwerk, insbesondere ins Drama, „erlöst" werde (46, 108). Kunst und Wissenschaft gehen zwar vom gleichen Punkte aus, von dem in der

Wirklichkeit Gegebenen, und suchen beide das Gleiche, die Idee. Aber sie suchen es in entgegengesetzter Richtung: die Kunst *im* Sinnenschein, die Wissenschaft *hinter* demselben, die Kunst vermöge des ahnenden Gefühles, die Wissenschaft vermöge des sondernden Denkens. In diesem Sinne sind Kunst und Wissenschaft Gegensätze. Was die Wissenschaft anstrebt, die *verstandesmässige* Erkenntnis vom Grunde und Wesen alles Seienden, kann niemals die Kunst geben; und was die Kunst anstrebt, das Festhalten und Ergreifen der Idee im unmittelbaren Sinnen- und Phantasieschein, ist niemals auf dem Wege der Wissenschaft zu erreichen. Daher kann kein Teil den anderen überflüssig machen oder „erlösen", beide müssen vielmehr getrennte Wege gehen, solange es Menschen gibt; erst im Übermenschlichen könnten sie in eins fallen. Die Wissenschaft erhält im Kunstwerke nicht die „vollkommenste Versicherung ihrer selbst" (108), sondern die Gewähr, dass das von ihr Gesuchte, die Idee, auch von anderer Seite her erreichbar ist, das heisst, dass sich die Idee in einem gewissen Grade nicht nur dem denkenden Verstande, sondern auch dem ahnenden künstlerischen Gefühle erschliesst. Nicht im Kunstwerke findet die Wissenschaft ihr Ende und ihre Erlösung, sondern in der verstandesmässigen Erkenntnis des Weltgrundes, und gerade diese Art des Erkennens bleibt auf dem Wege der Kunst unerreichbar.

Nachdem Wagner die Aufgaben der einzelnen Künste im Drama der Zukunft erörtert hat, beschäftigt er sich schliesslich noch mit *dem Künstler der Zukunft*,

der an idealem Wesen seine Vorgänger ebenso sehr überragen soll, wie das ihm anvertraute Kunstwerk jedes frühere künstlerische Schaffen. Als den Künstler der Zukunft bezeichnet Wagner die Genossenschaft aller Künstler. Eine höchst phantastische, fast ans Komische streifende Schilderung soll eine ungefähre Vorstellung von dieser Genossenschaft geben.

Wagner denkt sich die künstlerischen Vereinigungen der Zukunft als freie, nach sozialistischen Prinzipien geregelte, und je nach der erwählten Aufgabe wechselnde Verbindungen, die eine Trennung von produzierendem und reproduzierendem Künstlertum nicht mehr aufweisen, und in welchen die Liebe allein als tätige und ermöglichende Macht gedacht werden könne. Diese treibende Kraft der Liebe hat der Darsteller des Helden auf die übrigen Mitwirkenden zu übertragen dadurch, dass er die dem Helden zufallende Handlung gewissermassen moralisch durch sich selbst wiederholt und so seine Würdigkeit für die übernommene Aufgabe erweist. Und in diesem begeisterungsvollen Drange wird der Darsteller der Zukunft zum — Dichter (164, 165, 166). Das Wirken des Dichter-Darstellers als künstlerischer Gesetzgeber der Genossenschaft ist aber immer nur ein periodisches, es erstreckt sich nur auf den einen Fall, den er kraft seiner Individualität zum gemeinsamen Unternehmer erhob. Mit Erreichung dieser Absicht ist seine Diktatur zu Ende und geht nun an einen anderen Genossen über, dessen Begeisterung diesen zum Mittelpunkte einer neuen dramatischen Konstellation werden lässt. Somit kann jeder einzelne Genosse zur Diktatur gelangen, wenn er die Kraft besitzt, die ihn beseelende künstlerische Absicht zur gemeinschaftlichen zu stempeln (166, 167). Jedes in das Leben tretende

Drama wird alsdann das Werk einer neuen, vorher noch nie dagewesenen, und so nie sich wiederholenden Vereinigung von Künstlern sein (169).

So und nicht anders denkt sich Wagner die Künstlerschaft der Zukunft! In seinem idealen Drange glaubt er das nur der Sache geweihte Streben seiner eigenen, alles überragenden und in ihren Bann zwingenden Persönlichkeit verallgemeinern zu dürfen. Er selbst hat ja später in Bayreuth diesen Künstlertraum bis zu einem gewissen Grade wahr gemacht. Es haben sich um ihn auserlesene Kräfte freiwillig geschart, um sich seiner künstlerischen Diktatur zu unterwerfen. Was jedoch im Hinblick auf s e i n e gewaltigen Fähigkeiten berechtigt und notwendig erscheinen muss, wird bei der Übertragung auf kleinere, alltägliche Verhältnisse zur Unmöglichkeit. Unter den gewöhnlichen, normalen Umständen treten auch wieder die gewöhnlichen, normalen Gesetze in Kraft. Jeder andere müsste bei dem Versuche, das Prinzip Bayreuths zu dem seinigen zu erheben, vermutlich alsbald Schiffbruch leiden. Und nicht einmal in Bayreuth selbst konnte sich Wagners Traum ganz bewähren. Nicht die Liebe und Begeisterung haben dort bei Verteilung der Aufgaben entschieden, sondern die fachmässige Begabung und technische Schulung. Nicht der war heute der künstlerische Diktator und morgen jener, sondern immer der eine Richard Wagner, der sich in der künstlerischen Praxis von den Schwächen seiner Theorie gründlich frei zu machen wusste. Die von ihm erträumten ungebundenen Genossenschaften, die sich mit jedem neuen Drama freiwillig neu bilden, in welchen Begeisterung und willige Unterordnung die leitenden Mächte sind, und welche nur auf das Kunstwerk bedacht bleiben, sonst auf nichts in

der Welt — diese freien Genossenschaften können in der Allgemeinheit erst erstehen, wenn alle Menschen, insbesondere alle Künstler und Künstlerinnen, von idealer Reinheit der Gesinnung durchdrungen sein werden, ohne Neid, Eifersucht und Erwerbstrieb. Auf den Tag aber, der diese edlen Kräfte ins Leben ruft, kann unmöglich gewartet werden mit aller weiteren künstlerischen Betätigung, die Zeit möchte sich dabei gar zu lange hinziehen. Bis dahin müssen auch in den künstlerischen Unternehmungen die rauhen Gesetze der Wirklichkeit die Herrschaft weiter führen und diese Gesetze sind auf durchaus andere Voraussetzungen gegründet als auf die blosse Liebe und Begeisterung. Wagners Äusserungen über dieses ganze Verhältnis konnten seiner eigenen Sache nur schaden, da sie ihn als einen Phantasten erscheinen lassen, dem man nicht zutrauen durfte, dass er in der wirklichen Welt mit gegebenen Grössen rechnen und mit ihnen ein reales Ziel erreichen könne, als welches die Aufführung eines Dramas eben doch angesehen werden muss. Wer Wagner nur aus seinem Kunstwerke der Zukunft kannte, durfte unmöglich annehmen, dass dieser Mann berufen sei, auch als künstlerischer Organisator Grosses zu leisten. Es zeigt sich hier eine seltsame Vereinigung von Gegensätzen in einer und derselben Persönlichkeit: der Schriftsteller und Ästhetiker Wagner wird zum Schwärmer und Träumer, der Künstler dagegen bleibt ein eminentes praktisches Genie.

Wagner ergänzt seine Bestimmung des Künstlers der Zukunft noch dahin, dass er als diesen Künstler in Kürze das Volk bezeichnet (169). Im voraus weiss er, dass diese Enthüllung bei dem „intelligenten Kunstegoismus“ seinerzeit nur verachtungsvolles Staunen hervorrufen

werde (172); er ist gefasst auf die abgeschmacktesten Fragen und Zweifel von seiten derjenigen, die nicht begreifen können noch wollen (170, 171). Er selbst denkt ja, wenn er vom „Volke" spricht, im Grunde immer nur an den unbewussten schöpferischen Volksgeist im Gegensatze zu der unfruchtbar kombinierenden bewussten Intelligenz. Er weiss aber nichts davon, dass eine eigene Auffassung im Gegensatze zu den treffenden Bemerkungen in jenem Briefe an Hanslick aus der Dresdner Zeit missverständlich und irrleitend geworden ist, da sie verschweigt, dass der Volksgeist nur dadurch Bedeutendes wirkt, dass er in einzelnen ausgezeichneten Individuen, den grossen Männern, zum Bewusstsein seiner selbst kommt und mit Bewusstsein schafft. Diese Beauftragten des Volksgeistes müssen sich ja fast immer in schwere Kämpfe stürzen, um ihr Werk gegen das Volk selbst durchzusetzen. Wagner musste das am eigenen Leibe genugsam erfahren. Wenn das Volk die Sprache, Religion und den Staat erschaffen hat, so haben einzelne Individuen, wie Goethe, Luther und Bismarck, diesen Gebieten zum Teil unter heftigem Widerstreben des eigenen Volkes die mächtigste Förderung angedeihen lassen. Wagners Auffassung dagegen legt die Meinung nahe, als ob die bewusste Intelligenz überhaupt nur Schaden stiften könne. Alle grossen Erfindungen reklamiert er als Taten des Volkes (53), auch die künstlerische Erlösung (47, 54), die doch nur er allein im Namen und Geiste des Volkes zu vollbringen imstande war.

Auf die modernen Staats- und Kulturverhältnisse ist Wagner noch immer sehr schlecht zu sprechen (44, 46, 47, 70, 71, 149, 172), wobei er wieder die sozial-politische Revolution vermengt mit der künstlerischen. Er ruft auf zur Empörung gegen den „verbreche-

rischen Zusammenhang unserer gesellschaftlichen und staatlichen Zustände" und gegen das staatsgesetzliche Recht, welches diesen Zusammenhang gewährleiste (174). Den „absoluten Egoismus" seiner Zeit weist er hin auf die Erlösung im Kommunismus. Es ist ihm zwar nicht so ganz behaglich zumut bei diesem polizei-gefährlichen, von Feuerbach übernommenen Worte, aber er weiss kein anderes, das besser und bestimmter seine Meinung ausdrücken könnte. Der Begriff des Altruismus, der wahre Gegensatz des Egoismus, scheint ihm damals nicht geläufig gewesen zu sein. Noch immer glaubt er, dass die Zukunft an Stelle der „unnatürlichen" modernen Staatsverhältnisse freie Vereinigungen nach Art der von ihm erträumten dramatischen Genossenschaften setzen und so das Verlangen aller Menschen nach einem glücklichen Leben aus dem Reichtum der Erde befriedigen werde (168, 169). Von diesen freien Vereinigungen erhofft er auch die Verwirklichung des Kunstwerkes der Zukunft, das nur im vollsten Zusammenhange mit allen unseren Lebensverhältnissen entstehen könne (123) und der Bruderkuss des neuen Bundes sein werde (50). Für eine unerlässliche Vorbedingung des allumfassenden Dramas hält er ausserdem noch die Ausbreitung einer neuen, allgemeinen Religion (123), da ihm der Einfluss des Christentums auf die künstlerische Entwicklung noch immer als ein höchst verderblicher gilt (79).

Wenn wir nun die Schrift über das Kunstwerk der Zukunft in ihrer Ganzheit überblicken, so dürfen wir unser Urteil dahin zusammenfassen, dass sie ebensoviel schöne

und wertvolle Eingebungen enthält, wie Übertreibungen und Entstellungen. Trotz aller Extravaganzen, zu denen er sich hinreissen lässt, verleugnet Wagner auch in dieser Kundgebung seine Bedeutung nicht: er bleibt gross in seinem weitausschauenden, unbeirrbaren künstlerischen Streben, in dem hinreissenden Feuer, der Wucht, Tiefe, Schönheit seiner Sprache und Gedanken. Bei all den seltenen Vorzügen, die ihn hoch hinausheben über das Mittelmass einer bloss verständigen Reflexion, ist er in seinem Denken als Kunstphilosoph aber kein Führer mehr, dem man unter Verzicht auf eigenes Urteil in blindem Vertrauen folgen dürfte, sondern ein Brausekopf ohne Mass und Ziel. Wir dürfen nicht von ihm sagen, dass er als ein Vater alle Künste mit gleicher Liebe umfasse. Im Gegenteil, er ist als Ästhetiker der schlimmste aller Tyrannen geworden. Eine Kunst, die nicht in sein System passt, wird entweder von ihm ohne weiteres zum Tode verurteilt oder doch so zugerichtet, dass sie nicht wiederzuerkennen ist. Wagner selbst bezeichnet den Charakter seiner Darstellung als „warme Aufgeregtheit". Diese Bezeichnung ist aber doch wohl zu milde für sein Vorgehen, wenn ihm natürliche und gerade Wege nicht mehr zu Gebote stehen. Er zieht alsdann das entlegenste Material von allen Seiten herbei, kleidet es in reiche, üppige Worte, verbindet die einzelnen Daten nach Willkür, trübt das Ganze so, dass kein Bestandteil mehr deutlich zu erkennen ist, und ehe sich der Leser dessen versieht, steht das Resultat vor seinem erstaunten Blick, der sich gar nicht Rechenschaft darüber zu geben weiss, von wannen es so unvermutet auftaucht. Auseinandersetzungen über die Bedeutung und Aufgabe der Einzelkünste im Gesamtkunstwerke gehören aber in das Gebiet der Kunstphilosophie,

sind also mehr oder weniger wissenschaftliche Erörterungen, die als solche klar und wohlgegründet sein müssen. Wagner jedoch phantasiert mehr, als er denkt. Was ihm als Künstler unvergänglichen Ruhm gebracht hat, das wird ihm jetzt, da er theoretisch arbeitet, zum verhängnisvollen Hemmnis. Was nützt der herrliche Stil, die bilderreiche, vollsaftige Sprache da, wo nur rein und scharf abgegrenzte Begriffe zum Ziele führen können? Wäre der Verkünder so absonderlicher Lehren irgend ein beliebiger Theoretiker oder Ästhetiker, so dürften sie mit Schweigen übergangen werden. Wagner gegenüber liegen die Dinge aber anders. Seine unvergleichliche Bedeutung als Künstler verbürgt seinen Theorien — und mögen sie noch so kraus sein — stets einen gewissen Einfluss, namentlich in den Tagen einer unbedingten Wagner-Verehrung, die nicht einen Buchstaben, und nicht eine Note seines Lebenswerkes angefochten wissen will. Gerade deshalb aber ist eine leidenschaftslose Aufklärung darüber von nöten, wie der Meister es fertig brachte, sich selbst so sehr zu täuschen und sich einzureden, nur Weisheit verkündet zu haben, wo doch auch so viel Verkehrtheit zu finden ist.

Ein Gesamtkunstwerk, in welchem alle Künste in gleichem Anteil nach ihrem höchsten Vermögen vertreten sind, gibt es nicht, und wird es nie geben. Im musikalischen Drama, das Wagner zu einem solchen Gesamtkunstwerke erweitern möchte, sind Dichtkunst und Musik die führenden Künste: die Dichtkunst als zeugendes, die Musik als empfangendes Prinzip. Als nur reproduzierender Faktor entspricht diesen beiden die darstellende Operngesangskunst; organisch verbindet sich mit ihnen ausserdem noch die Tanzkunst, bei welcher Produktion

und Reproduktion in einen Akt zusammenfallen. Von der Dichtkunst, Tonkunst und Tanzkunst darf man sagen, dass sie sich im dramatischen Gesamtkunstwerke nach ihrer höchsten Fähigkeit betätigen können und müssen, trotz des ihnen dabei auferlegten Verzichtes auf Entfaltung von gewissen anderen, ebenso wichtigen Seiten ihres Wesens. — Dagegen erleiden die bildenden Künste durch ihr Eingehen in das dramatische Gesamtkunstwerk so erhebliche Einbussen, dass sie kaum mehr in ihrer eigentlichen Gestalt an ihm beteiligt sind. Die Malerei — es sei wiederholt — muss zur Kulissenmalerei werden, welche sich schon vermöge der Darstellung des Raumes durch hintereinander gerückte Kulissen statt dessen Projektion auf e i n e gegebene Fläche fundamental von aller anderen malerischen Darstellung unterscheidet und bis zum heutigen Tage noch nicht soweit gediehen ist, dass sie einen Vergleich mit den höchsten künstlerischen Leistungen der eigentlichen Landschafts- und Architekturmalerei auch nur wagen dürfte. Die Plastik wird zur gemalten Bühnenplastik oder begnügt sich mit vorwiegend dekorativer Wirkung; die Baukunst vollends muss aufhören, sie selbst zu sein, um auch nur in das Bühnenbild eingehen zu können. — Der „Trieb zum Drama", welcher Dichtkunst und Musik beseelt, ist den bildenden Künsten überhaupt nicht eigen; diese werden vielmehr vom Drama sozusagen nur mitgerissen und in übertragener Bühnengestalt dienstbar gemacht. Schon durch ihr sich gleichbleibendes Verharren in der Zeit sind sie ausser stande, der dramatischen Entwicklung in ihren verschiedenen Phasen Schritt für Schritt so zu folgen, wie die Musik es vermag. Die bildende Kunst besitzt zwar das Tragische, Komische, Lustige, Possenhafte, aber sie besitzt nicht die

Tragödie, Komödie, das Lustspiel und die Posse. Sie kann immer nur den Rahmen schaffen, innerhalb dessen der eigentliche Bühnenvorgang sich vollzieht, und ihre Unterordnung erweist sich schon aus dem Umstande, dass eine gute Aufführung ohne alle Szenerie tiefe Wirkung übt, während das schönste Bühnenbild bei schlechter Aufführung immer das Wichtigste vermissen lässt.

Dieses ganze Verhältnis beweist aber nichts gegen die Ebenbürtigkeit der bildenden Kunst. Diese bedarf der Förderung durch das Drama um so weniger, und kann ihre Beteiligung mit um so grösserem Rechte als ein von i h r e r Seite gewährtes Gnadengeschenk betrachten, da sie ein e i g e n e s Gesamtkunstwerk besitzt, welches mit gleichen künstlerischen Rechten und Ansprüchen dem dramatischen an die Seite tritt. Das Gesamtkunstwerk der bildenden Kunst ist überall da vorhanden, wo Baukunst, Plastik und Malerei zu einem einheitlichen Eindruck zusammenwirken, also in jedem mit Statuen und Wandmalereien organisch geschmückten Kirchenraum und Saale, oder an jeder dementsprechenden Fassade. Das Gesamtkunstwerk der bildenden Kunst steht hinter dem dramatischen insofern zurück, als es ganz nur auf sich selbst gestellt bleibt und keine weitere Vereinigung mit anderen Künsten mehr eingeht. Keine Wiedergabe musikalischer und dichterischer Werke verbindet sich zu einem einheitlichen, künstlerischen Ganzen mit dem von der wirklichen Baukunst geschaffenen Raume, in dem sie stattfindet: das Orgelspiel und der Gesang in einer Kirche, die Konzertaufführung und Deklamation in einem Saale stehen innerlich unvermittelt neben der Baukunst, Plastik und Malerei, welche den Hörer umgeben, während das dramatische Gesamtkunstwerk wenigstens in einem gewissen Grade auch die bildenden

Künste mit sich verschmilzt. Dieser eine unbestreitbare Vorzug rechtfertigt aber nicht die Übertreibungen Wagners. Es steht gar bedenklich um den „schönen Menschen", der uns überall im Kunstwerke der Zukunft begegnet. Dieser „schöne Mensch", von dem Wagner träumt, hat nie existiert und wird nie existieren. Die bildende Kunst würde aber auch dann nicht aufhören, als Kunst weiter zu leben, wenn alle Manner wohlgeformt wären wie Apoll, und alle Frauen schaumgeboren gleich Aphrodite, denn sie entspringt einem dem Menschen eingeborenen schaffenden Triebe, der in einer gewissen Weise über alles hinausgeht, was das Leben auch unter den günstigsten Bedingungen zeitigen kann, und der sich daher immer und überall betätigen muss, wo menschlich geartete Wesen geistiges Leben entfalten. In ihren höchsten Leistungen braucht die bildende Kunst nicht zurückzustehen hinter dem Grössten, was alle übrige Kunst, auch das Drama, geschaffen hat. Die Dome zu Mainz, Worms, Strassburg, Mailand, die Peterskirche, die Laokoongruppe, Michelangelos Moses und Medicäergräber, Raphaels Stanzen, Rubens' Kreuzaufrichtung und Kreuzabnahme, und viele andere Werke der bildenden Kunst treten an Tiefe, Grösse und Erhabenheit des Gehaltes ebenbürtig neben die Dramen eines Shakespeare, Goethe und Wagner; alle diese Schöpfungen entstammen im Grunde dem gleichen Geiste, der, wie er selbst unendlich ist, so auch unendlich mannigfaltiger Ausdrucksmöglichkeiten bedarf.

Wagner ist selbstverständlich weit davon entfernt, sich oder andere täuschen zu wollen. Er ist durchglüht vom ehrlichsten und feurigsten Eifer für seine Sache und wie ein Prophet erfüllt von der Höhe seiner Mission. Das Kunstwerk der Zukunft steht als vollendetes Bild vor

seiner Seele. Seine weitumspannenden, künstlerischen Eigenschaften und sein ins Kolossale gesteigertes Selbstgefühl lassen ihn nicht daran zweifeln, dass er zum Messias des Schönen geboren sei und alle menschliche Kunst zu einer gemeinsamen Blüte zu entwickeln habe, welche das gesamte künstlerische Schaffen der Vergangenheit zur unvollkommenen Vorstufe herabsetzen werde. Dies hohe Bild benimmt ihn ganz als zweifellose, begeisternde Gewissheit, so sehr, dass es ihn alle Schranken ruhiger, alltäglicher Einsicht missachten lässt. Und aus diesen Voraussetzungen allein kann das richtige Verständnis für seine gewagten Behauptungen gewonnen werden, deren Ungeheuerlichkeit bedingt bleibt durch die ungeheure Persönlichkeit dessen, der sie ausspricht. Wagners grösste Übertreibungen zu durchschauen, ist für den Unbefangenen zumeist kinderleicht, denn sie geben sich mit erstaunlicher Offenheit und Ungeniertheit. Es würde dem kritischen Leser aber übel anstehen, wollte er sich seiner spielend gewonnenen Überlegenheit rühmen und über diese Naivitäten spotten. Mag er zwar in der ästhetischen Bewertung des Wirkungsbereiches der einzelnen Künste um vieles besonnener sein als Richard Wagner, so hilft ihm all seine kritische Nüchternheit doch nicht dazu, einen Tannhäuser zu schaffen, ein Festspielhaus zu gründen und von da aus die gesamte musikalische Welt in neue Bahnen zu lenken. Was jeden Kleineren unleidlich erscheinen liesse, wird bei Wagner zum Fanatismus des Genies, das über seinem reformatorischen Hauptgedanken alles Nebenwerk vergisst, geringschätzt und vergewaltigt.

So unziemlich es wäre, dem Meister den Respekt zu versagen, den er auch da noch beanspruchen darf, wo er irrt, so unselbständig und kindisch wäre es, seine Irrtümer

gar nicht als solche gelten zu lassen. Nicht gering ist aber leider die Zahl derer, denen Aufklärungen, wie wir sie gaben, unbequem und unsympathisch sind. Diese blinden Anhänger Wagners halten es für ihre Pflicht, vor allen seinen Widersprüchen die Augen zu verschliessen, um ja nicht das leiseste Tütelchen seiner vermeintlichen Absolutheit im Reiche der Kunst preisgeben zu müssen. Uns aber, die wir klar sehen wollen, wo wir verehren, und nur da verehren können, wo wir klar sehen, kann ein solches Verfahren nichts nützen. Wir treten Wagner überall entgegen, wo er irrt, um ihn um so aufrichtiger bewundern zu können, wo er gross ist. Und gerade nur, indem wir uns so verhalten, handeln wir gegen ihn selbst in seinem eigenen Geiste. Seinen blinden Anhängern aber, die sich jedes selbständigen Urteils entschlagen, und immer nur anbetend auf den Knieen liegen zu ihrem eigenen Schaden und zum Schaden der Sache, kann die von uns geübte Kritik eine Mahnung zur Selbstbesinnung sein. Sie mögen sich an das Wort Goethes erinnern, welches er in „Künstlers Apotheose" den Meister zum Schüler sprechen lässt:

Erkenne Freund, was er geleistet hat,
Und dann erkenne, was er leisten wollte:
Dann wird er dir erst nützlich sein,
Du wirst nicht alles neben ihm vergessen.
Die Tugend wohnt in keinem Mann allein,
Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen.

Kunst und Klima

Über seinen Entschluss, die schriftstellerische Tätigkeit aufzugeben, musste Wagner bald selbst lachen. Wenige Wochen, nachdem er ihn ausgesprochen hatte, teilte er Uhlig mit, dass nach allen Seiten in ihm die Notwendigkeit hervorquelle, wieder zu schreiben: denjenigen, denen er sein Kunstwerk der Zukunft vorlegt, hat er noch ganz ungeheuer viel zu sagen. Er erkennt es als seine Bestimmung, Revolution zu machen, wohin er komme. Wenn er nur Geld genug hätte, um unbekümmert um seine Existenz immer nur darauf losschlagen zu können! Er regt wieder die Gründung einer Zeitschrift an. Jedes Heft, so meint er, müsste allemal eine volle Kanonenladung enthalten, die auf irgend einen morschen Turm losgelassen werde.

Bei all seiner Kampfeslust fühlt er sich gesundheitlich aber gar nicht wohl, er leidet an ausserordentlicher Nervenabspannung und tiefer Gemütsverstimmung. Trotzdem gibt er dem Drängen seiner Freunde nach und reist mit innerem Widerstreben Ende Januar 1850 nach Paris. Dort entsteht in der letzten Woche des Februar während eines Zustandes schwerer Bedrängnis sein Aufsatz „Kunst und Klima" für die von Adolf Kolatschek herausgegebene „Deutsche Monatsschrift". Es war ihm entgegen gehalten worden, dass er den Einfluss des Klimas auf die künstlerische Befähigung und Produktion des Menschen ausser acht lasse und an die nördlichen europäischen Völker An-

sprüche stelle, welchen sie infolge der natürlichen Bedingungen ihrer Länder nicht entsprechen könnten. Diesen „faulen, feigen und abgeschmackten Einwurf" wollte er nun in seiner Nichtigkeit darstellen. Das Kunstwerk der Zukunft ist zwar, wie wir gesehen haben, keineswegs unanfechtbar, aber gerade nach jener Seite liegt seine Schwäche gewiss nicht. Wagner hatte daher in seiner Erwiderung leichtes Spiel, wenn schon er keine wissenschaftlich begründete Abhandlung über sein neues Thema bieten konnte, sondern nur die einsichtsvoll-schwärmerischen Reflexionen eines denkenden Musikers.

Es musste ihn wie jeden nordischen Künstler beleidigen und verdriessen, dass er schon durch die klimatische Beschaffenheit seiner Heimat von der Erreichung des Höchsten ausgeschlossen sein solle. Er räumt zwar ein, dass die Extreme des Klimas — der Sonnenbrand der Sahara und die Eiseskälte im hohen Norden — die Entfaltung künstlerischer Tätigkeit nicht zulassen (208), ist aber davon überzeugt, dass, abgesehen von diesen Extremen, jedes Land die Entwicklung der Kunst gestatte, und zwar in umso höherem Grade, als es den Menschen nicht verweichliche und verwöhne, sondern zur Selbsttätigkeit zwinge: die Kulturgeschichte ist eine Entwicklung des Menschen im Gegensatze zur Natur, also zur Unabhängigkeit von ihr. Nur der durch Selbsttätigkeit naturunabhängig gewordene Mensch ist der geschichtliche Mensch, und nur der geschichtliche Mensch hat die Kunst in das Leben gerufen, nicht der primitive, naturabhängige. Allerdings hat die Natur auf die Geburt der Kunst eingewirkt, jedoch nur dadurch, dass sie den Schöpfer der Kunst, den Menschen, den Bedingungen überliess, die ihn zum Selbstbewusstsein treiben mussten, und dies tat sie, indem sie

von ihm zurückwich und einen nur bedingten Einfluss auf ihn ausübte, nicht dadurch, dass sie ihn im Schosse ihres vollsten, unbedingtesten Einflusses festhielt. Aus der überzärtlichen Mutter musste sie ihm eine verschämte Braut werden, die er durch Stärke und Liebenswürdigkeit für seinen — unendlich erhöhten — Liebesgenuss erst zu gewinnen hatte, und die nur durch seinen Geist und seine Kühnheit überwältigt der Liebesumarmung sich überliess. Die schöpferische Fähigkeit liegt somit immer in dem naturunabhängigen Wesen des Menschen, ja, in der Überfülle dieses Wesens, nicht aber in einer unmittelbar produktiven Einwirkung der klimatischen Natur begründet. In ihrem höchsten Ausdrucke ist die Kunst der verständnisvolle Abschluss, die bewusste Wiedervereinigung mit der vom Menschen erkannten Natur. Die Kunstwerke schliessen gleichsam die Lücken, welche die Natur für die freie Selbsttätigkeit des Menschen gelassen hat; sie bilden somit den Abschluss der Harmonie ihrer Gesamterscheinung, in welcher nun der bewusste, unabhängige Mensch als ihre höchste Fülle mit eingeschlossen ist. Da, wo die Natur in ihrer Überfülle alles war, treffen wir weder den freien Menschen noch die wahrhafte Kunst an; erst da, wo sie jene Lücken liess, wo sie somit Raum gab der freien Selbstentwicklung des Menschen und seiner aus Bedürfnis erwachsenden Tätigkeit, ward die Kunst geboren. Nicht in den üppigen Tropenländern, nicht in dem wohllüstigen Blumenlande Indien stand ihre Wiege, sondern an den nackten, meerumspülten Felsengestaden von Hellas, auf dem steinigen Boden und unter dem dürftigen Schatten des Ölbaumes von Attika (208, 209, 211). Der Einwurf, dass selbst zur Erzeugung des Kunstbedürfnisses besonders begünstigende klimatische Einwirkungen, wie jonischer Himmel,

notwendig seien, ist in seinem gewöhnlichen Sinne borniert oder heuchlerisch und seinem Inhalte nach unmenschlich. Überall, wo das Klima nicht verwehrt, dass es starke und freie Menschen gibt, wird es auch nicht hindern, dass diese Menschen schön seien und das Bedürfnis der Kunst empfinden (217).

Keineswegs möchte Wagner aber seine Meinung dahin verstanden wissen, dass durch die Unterschiede des Klimas nicht auch Unterschiede in der Art der künstlerischen Produktion bedingt seien; im Gegenteil, er erachtet es als die erste Voraussetzung alles künstlerischen Schaffens, dass es organisch den Lebensverhältnissen entwachse, welchen es angehört. Die griechische Plastik verträgt sich nicht mit dem Schneegestöber des Nordens: nun bringen wir aber solche ihres schützenden und wärmenden Farbenschmuckes beraubte Monumente in den christlich germanischen Sand der Mark Brandenburg geschleppt, stellen sie zwischen die windigen Kiefern von Sanssouci auf und klappern mit den Zähnen eines gelehrten Seufzer über die Ungunst des Klimas hervor; dass aber unter dieser Ungunst unsere Berliner Kunstgelehrten noch nicht vollständig verrückt geworden sind, das schreiben wir mit Recht der unverdienten Gnade Gottes zu! Allerdings haben diese Gelehrten nun recht, wenn sie, das Werk ihrer luxuriösen Willkür betrachtend, finden, dass wir in diesem Werke stümperhaft, unselbständig und ohne Notwendigkeit verfahren, dass in unserem Klima die nachgeahmte bildende Kunst der Griechen nur ein Treibhausgewächs, nicht aber eine natürliche Pflanze sein kann. Aus dieser Einsicht kann einem Vernünftigen aber doch nur einleuchten, dass unsere ganze Kunst nichts wert ist, weil sie keine aus unserem wirklichen Wesen und in harmonisch

ergänzender Zusammenwirkung mit der uns umgebenden klimatischen Natur hervorgegangen ist; keineswegs ist jedoch damit bewiesen, dass in unserem Klima eine unseren wahren menschlichen Bedürfnissen entsprechende Kunst nicht sich entfalten könnte (213, 214).

Damit eine lebensvolle Kunst entstehe, ist es auch nicht notwendig, dass die Erde uns wieder in ihren Schoss nehme und mit sich selbst neu gebäre; sie würde uns damit einen argen Streich spielen und nur alles bisher Errungene vernichten, worauf allein jene künstlerische Selbständigkeit sich gründen kann. Denn die Erfüllung unserer Geisteswünsche hängt nicht ab von der früheren irrigen Voraussetzung, die Menschen hätten nötig, so zu sein, wie sie unseren willkürlichen, immer nur von der Vergangenheit abstrahierten Begriffen nach sein sollten, sondern von dem Wissen, dass sie gerade nur so zu sein brauchen, wie sie ihrer Natur nach sein können und deshalb sein sollen und werden. Nicht Engel, sondern eben Menschen! Das Klima, von dem als grundbedingend für die Kunst hier vernünftigerweise allein nur die Rede sein kann, ist daher: das wirkliche, nicht eingebildete Wesen der menschlichen Gattung (220, 221).

Neben diesen schönen und einleuchtenden Gedanken kehren in der kleinen Schrift Wagners auch einige uns schon wohl bekannte Überteibungen und Schwärmereien wieder. Da das Klima nicht die Schuld trägt an der von ihm als höchst kläglich und jammervoll erkannten Kunst seiner Zeit, so muss ein anderer Grund vorhanden sein, und den glaubt Wagner aufs neue in der Einwirkung unserer ganzen „barbarischen" Zivilisation sehen zu dürfen, die nicht von unten aus dem Boden der Natur gewachsen, sondern von oben aus dem Himmel der Pfaffen und des

Corpus juris Justinians eingefüllt worden sei (211, 212). Ausserdem verlangt Wagner wieder das Bekenntnis einer neuen Religion. Wie im Kunstwerk der Zukunft lehnt er den Glauben ab an einen die Welt in bewusster Willkür regierenden, persönlichen Gott (211, 216). Er dringt vor zu der Erkenntnis, dass nur der vom Menschen in seiner eigenen Brust verwirklichte Gott der wahre Erlöser sein könne (219), und predigt voll schöner, edler Schwärmerei die Betätigung der allgemeinen Menschenliebe (218). Diese neue Religion und die Vernichtung der modernen Zivilisation erscheinen ihm noch immer als die unerlässlichen Bedingungen des den freien Menschen der Zukunft vorbehaltenen schrankenlosen künstlerischen Gedeihens (214, 215): Diese „gemeinsamen künstlerischen Menschen" werden in unbegrenzter Nächstenliebe „gemeinsame, allmenschliche Kunstwerke" schaffen, neben welchen die uns verbliebenen Reste griechischer Kunst zum unbeachtenswerten Spielkram für läppische Kinder werden müssen (217, 219, 220). Auch darin bleibt Wagner den Überschwenglichkeiten seines Kunstwerkes der Zukunft getreu, dass er die bildende Kunst nur für einen schwachen Abglanz der nach seiner Meinung einzig wahren Schönheit des lebenden Körpers hält (219); die Plastik der Griechen gilt ihm auch jetzt noch im Gegensatze zum Drama als der Luxus und Überfluss der hellenischen Kunst, die Renaissance vollends als eine abstrakte Rekonstruktion dieser Luxuskunst aus kümmerlichen Bruchstücken (210, 213).

Oper und Drama

I.

Wagner atmete befreit auf, nachdem er noch in Paris vollständig mit der Absicht gebrochen hatte, eine französische Oper zu schreiben; in dieser Stimmung vollendete er seinen dramatischen Entwurf zu „Wieland der Schmied". Mitte März 1850 reiste er unverrichteter Dinge von Paris ab nach Bordeaux. In Villeneuve am Genfersee verbrachte er mit Frau Ritter seinen 37. Geburtstag; nach einem kurzen Aufenthalte in Zermatt und Thun kam er im Juli wieder nach Zürich. Dort entstand im August mitten in der Korrespondenz über die erste Aufführung des Lohengrin in Weimar der Aufsatz gegen **„Das Judentum in der Musik".** Diese Kampfschrift schlug ein wie eine Bombe und erweckte erbitterten Widerspruch Sie vereinigt in sich alle charakteristischen Eigenschaften der Kundgebungen Wagners aus jener Zeit: ebensoviel Grösse und Mut zur Wahrheit wie einseitige Übertreibung. Musikalischer Antisemitismus und die Auffassung der Instrumentalmusik als einer überlebten Kunst paaren sich hier Mendelssohn gegenüber in einer absonderlichen Weise (V 75, 84).

In der nächsten Zeit schwankten Wagners schriftstellerische Entschlüsse. Ein geplantes Buch über die „Erlösung des Genies" sowie kleinere Arbeiten über „Das Monumentale" und über „Die Unschönheit der Zivilisation mit den Bedingungen des Schönen aus dem Leben der Zukunft" kamen nicht zur Ausführung, da Wagner nur neue Konfusion

damit anzurichten fürchtete. In seinen Briefen an Uhlig klagt er darüber, dass nicht einmal seine Freunde seine Schriften verstehen; sogar Liszt begreife ihn nicht in seinem Denken. Und er habe doch die naturgemässe Stellung der bildenden Kunst zur unmittelbaren, rein menschlichen Kunst namentlich in den Erörterungen über die Bildhauerei so deutlich herausgearbeitet. Er stehe eben allein mit seiner Erkenntnis! Schon im September beschäftigt ihn aber die Veröffentlichung des in Dresden entstandenen Entwurfes für ein sächsisches Nationaltheater, und er fasst nun den Entschluss, im Herbst und Winter doch wieder „nebenbei noch etwas zu schriftstellern." Alles allgemein Künstlerische widert ihn jetzt aber an; er will sich nur seinen Spezialgebieten zuwenden und für alle Fälle Uhlig nächstens einen Artikel über die moderne Oper schicken „mit Rossini und Meyerbeer". Die Anregung dazu bot ihm ein anonymer Aufsatz der Brockhaus'schen „Gegenwart", dessen Verfasser W. H. Riehl gewesen sein soll. Anfang Oktober hat sich der „vermeintliche Artikel über die Oper" schon zu einer Schrift ausgewachsen, die an Umfang vielleicht dem Kunstwerk der Zukunft nicht sehr viel nachgeben werde. Wagner will ihr den Titel „Das Wesen der Oper" geben und denkt daran, sie Liszt zu widmen. Am 22. Oktober spricht er die Hoffnung aus, in einem Monate fertig zu sein; im November erhält Liszt eine Mitteilung über den Fortgang der Arbeit; im Dezember erfährt Uhlig, dass das neue Buch den Titel „Oper und Drama" erhalten solle, mindestens doppelt so stark werde als das Kunstwerk der Zukunft und nicht vor Ende Januar abgeschlossen sein könne. Wagner arbeitet „mit fanatischem Fleisse" weiter; am 20. Januar 1851 sendet er an Uhlig den ersten Teil, welcher der kürzeste, leichteste, vielleicht auch unterhaltendste sei.

Am 2. Februar folgt der zweite Teil, der schon tiefer eindringe; am 16. Februar endlich der dritte als ein Stück Arbeit, das auf den Grund gehe. Wagner selbst hatte die Schrift nun satt, er wolle das „verhasste Manuskript" aus dem Hause haben. Zugleich erfüllte ihn aber das Gefühl, das Wichtigste ausgesprochen zu haben, was der Welt mitzuteilen seine Bestimmung sei: „Hier hast du mein Testament," schreibt er an Uhlig, „ich kann nun sterben. Was ich nun noch tun könnte, kommt mir wie unnützer Luxus vor." Liszt gegenüber spricht er sich dahin aus, dass er die in ihm aufgestiegene Reflexion durch sich selbst habe bewältigen müssen, um mit klarem, heiterem Bewusstsein wieder in das schöne Unbewusstsein des Kunstschaffens sich zu werfen. Entsetzlich wäre es ihm, wenn seine Ausführungen für nichts anderes gehalten würden als den blossen Angriff eines leidenschaftlich Verbitterten auf Meyerbeer. Anfang Mai nahm J. J. Weber in Leipzig die Schrift für seinen Verlag an; eine zweite Auflage wurde erst nach zwölf Jahren nötig und von Wagner mit einer Widmung an Konstantin Frantz versehen.

Wagner legt jetzt nicht mehr wie im Kunstwerk der Zukunft den ganzen Nachdruck darauf, dass alle Künste ohne Ausnahme im Drama aufzugehen haben und nur auf diesem Wege ihre eigentliche Bestimmung erreichen können, sondern rückt andere Gesichtspunkte in den Vordergrund. Das dramatische Gesamtkunstwerk hat inzwischen bestimmtere Form in ihm gewonnen, es ist zum stabgereimten deutschen musikalischen Drama geworden und tritt nun in dieser Gestalt mit der gleichen geistigen Bedeutung, aber auch mit der gleichen Unduldsamkeit vor den Leser wie das Kunstwerk der Zukunft. Wagner erhebt sich in „Oper und Drama" als Denker und Schriftsteller zur

höchsten ihm erreichbaren Höhe, zeigt sich zugleich aber auch wieder in der ganzen Gewaltsamkeit seiner Reflexion. Wie er zuvor neben dem dramatischen Gesamtkunstwerke keine andere künstlerische Betätigung als ebenbürtig anerkannte, so sieht er auch jetzt ausserhalb des ihm im Geiste vorschwebenden stabgereimten musikalischen Dramas nur Unzulänglichkeit und Stückwerk. Um diese Auffassung zu verteidigen, muss er wieder zu Übertreibungen und Entstellungen greifen, von welchen uns viele schon geläufig sind.

Für die Wurzel alles menschlichen und künstlerischen Übels hält Wagner noch immer den von ihm glühend gehassten politischen Staat. Er erhebt gegen diesen den Vorwurf, dass er einzig von den Lastern der Gesellschaft lebe und vom Tode der freien Individualität. Für sein Wesen hält er die Willkür (66, 68, 75)*), für seine Folge die „jeden wahrhaften Menschen empörende, furchtbare Entsittlichung unserer heutigen sozialen Zustände" (205, 206). Daher fordert er seinen Untergang (65, 66, 67) und die Aufhebung „der unmenschlichsten Ungleichheit der Menschen in ihrer Stellung zum Leben" (206). Von einer solchen Wandlung aller menschlichen Verhältnisse verspricht sich Wagner zugleich eine unabsehbare Förderung der dramatischen Produktion infolge der sich ergebenden unerschöpflichen Mannigfaltigkeit lebendiger Beziehungen, die wir uns jetzt nicht einmal andeutungsweise vorzustellen imstande seien (72, 73).

Auch seine Meinung über den Einfluss des Christentums auf die Entwicklung aller Kunst hat Wagner noch nicht geändert. Die schwierige Frage, wie sich die weltabgewandte christliche Ethik im wirklichen Leben zu

*) Die Seitenzahlen ohne Zusatz beziehen sich auf den vierten, die mit dem Zusatz III auf den dritten Band der Ges. Schriften.

einem befruchtenden Keime umwandeln konnte, der die mächtigste und seelisch am meisten vertiefte Kunstbewegung aller Zeiten aus sich erstehen liess, diese schwierige Frage bricht Wagner unter Ausserachtlassung aller tatsächlichen Verhältnisse übers Knie ab. Er behauptet, das Christentum habe die organische künstlerische Lebensregung des Volkes erstickt, dessen künstlerischen Lebensorganismus mit dem dualistischen Seziermesser zerstört (III 310). Am allerwenigsten erachtet der nachmalige Schöpfer des Parsifal den christlichen Stoff als für das Drama geeignet, da ihm keine zunehmende Bewegung innewohne; Wagner weist diesen Stoff der Legende zu und der ausserdramatischen Musik (35—38).

Die bildende Kunst rückt Wagner neben dem Drama noch immer in eine untergeordnete Stellung (1, 12, 192). Er sieht einen „ungeheuren Unterschied" zwischen ihr und der „eigentlich wirklichen" Kunst; nur im aufgeführten Drama glaubt er alle ihre Momente nach höchster Fülle vereinigt, und nur aus dem Drama leitet er ihre höhere künstlerische Lebensmöglichkeit ab (2). Die Renaissance bezeichnet er zwar als die reichste Blüte der Kunst seit den Zeiten der Griechen (6), hält sie aber doch nur für die Äusserung eines unlösbaren Skrupels, für die vergebliche Flucht vor einem inneren Zwiespalte (7). Also charakterisiert Wagner eine Epoche, deren Geist in den Werken eines Michelangelo, Raphael und Bramante den reinsten Ausdruck fand!

Auch das Wesen und die Bestimmung der **Instrumentalmusik** entstellt Wagner wieder ebensosehr wie im Kunstwerk der Zukunft, um die Vereinigung der Musik mit der Dichtkunst als eine unbedingt notwendige erscheinen zu lassen. Weil der Instrumentalmusik diejenige Be-

stimmtheit des Gefühlsausdruckes fehlt, welche nur das Wort geben kann, bestreitet ihr Wagner die Fähigkeit, einen ganz bestimmten, klarverständlichen individuellen Inhalt in sich zu fassen (III 277, 286). Der absolute Musiker gilt ihm als eine zweck- und ruhelos daherschwimmende Existenz, die vor sich nichts sehe wie eine unendliche Wogenmasse von Möglichkeiten, in sich selbst aber sich keines diese Möglichkeiten bestimmenden Zweckes bewusst werde (142). Die spezifisch instrumentale Form, also die Aneinanderreihung, Verarbeitung und Wiederkehr der Themen, bezeichnet Wagner als „musikalisch motivierte Willkür" (202). Durch den rein instrumentalen Ausdruck findet er sein Gefühl zwar vollständig erregt, nicht aber vollständig bestimmt und beruhigt. Auch den Verstand glaubt er durch die absolute Musik zum fruchtlosen Suchen nach einem Inhalte gezwungen, welcher ja doch nie in der Komposition selbst, sondern immer nur in deren T i t e l enthalten sein könne (198, 199). Wagner bestreitet der absoluten Musik jetzt sogar die Fähigkeit, ohne die Hilfe des Dichters überhaupt G e d a n k e n auszudrücken und zu kombinieren; er bezeichnet es als eine Gedankenlosigkeit oder Selbsttäuschung des Musikers, wenn musikalische Themen schlechtweg bisher „Gedanken" genannt worden seien (184).

Diese mehr als befremdliche Auffassung findet ihre Erklärung zunächst darin, dass Wagner eigenmächtig „denken" und „gedenken" gleichsetzt, so dass ihm der „Gedanke" zum „Erinnerungsbilde eines sinnlich Wahrgenommenen" wird (182).

Wenn man sich mit Wagner auf diesen willkürlich umgrenzten Standpunkt stellt, dann allerdings bleibt seine Auffassung im Gebiete der absoluten Musik berechtigt. Die reine Instrumentalmusik kann weder verstandesmässig den-

ken, noch hat sie es mit Erinnerungen in dem von Wagner gemeinten Sinne zu tun, d. h. mit der erinnernden Beziehung auf sinnlich wahrgenommene, aussermusikalische Objekte und Personen. Die Erinnerung als solche spielt zwar auch in ihr eine wichtige Rolle bei der Wiederkehr und Verarbeitung bestimmter Themen, sie ist sogar unerlässliche Voraussetzung für das Verständnis instrumentaler Musik. Gerade diese Art der Erinnerung ist aber von der, welche Wagner meint, charakteristisch verschieden: sie bleibt völlig innerhalb des Bezirkes der absoluten Musik, bezieht den musikalischen Ausdruck immer nur auf sich selbst ohne irgend welches erinnerndes Hinübergreifen auf sinnliche Eindrücke aussermusikalischen Ursprunges, seien es Objekte oder Personen, und kann daher nicht als „Gedanke" gelten im Sinne Wagners.

Auch die Grenzgebiete der Programmmusik und Tonmalerei bestätigen Wagners Auffassung, solange wir seine willkürliche Terminologie teilen.

In der modernen Programmmusik schliesst die Wiederkehr bestimmter Themen zwar stets die erinnernde Beziehung auf bestimmte Objekte und Personen ein, ja, ohne diese fortgesetzte ausdrückliche Beziehung auf aussermusikalische Vorstellungen kann der eigentliche, vom Komponisten gemeinte Sinn hier gar nicht ergriffen werden (Richard Straussens „Till Eulenspiegel"). Damit aber diese aussermusikalische Beziehung und daran anschliessend bei der Wiederkehr der Themen die gedenkende Erinnerung zustande komme, bedarf es zuerst des Hinweises durch das Wort, und wäre dies Wort auch nur ein Titel. Die erinnernde Anknüpfung ist somit auch in diesem Falle nicht in den musikalischen Themen allein enthalten, sondern erst in ihrer Ergänzung durch die vermittels des Wortes ge-

weckte aussermusikalische Beziehung. Nur dies Zusammenwirken macht in der Programmmusik den „Gedanken“ oder die erinnernde Beziehung in der gleichen Weise möglich wie in aller Vokalmusik, indem es die Themen den dramatischen Leitmotiven gleichstellt, welche uns in innerer Verbindung mit einer Person oder Sache entgegentreten und nun bei ihrer Wiederkehr immer wieder auf diese Person oder Sache bezogen werden.

Ein Gleiches gilt von aller Tonmalerei. Diese ist zwar ganz wie die Programmmusik bedingt durch die Beziehung auf aussermusikalische Vorstellungen, mit deren Wegfall sie ihren eigentlichen Sinn verliert (Donner, Blitz, Wasserrauschen, Wogen der Wellen, Heulen des Windes, Springen des Pferdes). Aber auch hier bleibt das Zustandekommen der aussermusikalischen Beziehung und das daran geknüpfte Erinnern innerhalb dieser Beziehung zumeist gebunden an den äusseren Hinweis durch das W o r t, welches der Phantasie die bestimmte Richtung zeigt, in der sie die ergänzende aussermusikalische Vorstellung zu suchen hat. In den wenigen Fällen, welche den Hinweis durch das Wort überflüssig machen, so dass sich die Tonmalerei durch sich selbst erklärt, bedarf es doch jedenfalls immer des Hinzutrittes der aussermusikalischen Vorstellung als solchen, damit der ganze Sinn sich ergebe. Dieser ganze Sinn liegt somit wiederum nicht in den instrumentalen Themen allein, sonderun erst in ihrer eben bezeichneten Ergänzung.

Wagner behält also recht, solange man seine willkürliche Voraussetzung gelten lässt. Ganz anders aber liegen die Dinge, sobald man den Begriff „Gedanke“ in d e r Bedeutung nimmt, welche ihm gemeiniglich in solchem Zusammenhange zugrunde liegt, nämlich in der Bedeutung von g e i s t i g e m oder i d e a l e m G e h a l t e irgend

welcher Art. In diesem Sinne sprechen wir nicht nur von begriffsmässigen, dem Verstande allein zugänglichen Gedanken, sondern auch von den Gedanken, welche uns der Maler in einer stimmungsvollen Landschaft übermittelt, der Bildhauer in einer ausdrucksvollen Menschengestalt, der Baumeister in einem harmonischen, wohlgegliederten Raume, der Instrumentalkomponist endlich in einer tiefgefühlten Sinfonie oder Sonate. Sobald wir uns auf diesen allgemein gebräuchlichen und wohlberechtigten Standpunkt stellen, verlieren Wagners Argumentationen gegen den „Gedanken" in der Instrumentalmusik jeden festen Halt, werden zum aussichtslosen Kampfe gegen Selbstverständliches und erscheinen um kein Haar besser als Hanslicks „tönend bewegte Formen".

Noch mehr kompliziert werden Wagners Behauptungen dadurch, dass er das der reinen Instrumentalmusik zu Unrecht Genommene in einseitiger Übertreibung nach der anderen Seite der durch das W o r t ergänzten Musik im Übermasse gibt, indem er die Übermittelung des „Gedankens" an das Gefühl geradezu als deren Monopol bezeichnet Dieser Auffassung liegt zwar eine tiefe und wuchtige Einsicht zugrunde, welche dahin geht, dass das Orchester nicht nur die ausgesprochenen, sondern auch die unausgesprochenen Gedanken, Gefühle und Erinnerungen der dramatischen Person in seinemAusdrucke umfassen kann; diese Einsicht entstellt Wagner aber durch eine so absonderliche Konstruktion und Übertreibung, dass er mit seiner tiefsinnigsten Wendung zugleich den höchsten Grad der Dunkelheit und Geschraubtheit erreicht (179—185). Doch wäre ein näheres Eingehen auf diese Punkte ebenso mühevoll wie verwirrend und unergiebig, könnte nur totes Material zutage fördern und mag daher am besten unterbleiben. Ohne

uns für jetzt weiter durch unfruchtbare Erörterungen ermüden zu wollen, werden wir den eigentlich wertvollen Kern dessen, was Wagner hier meint und sagen will, später dem inneren Zusammenhange nach kennen lernen.

Als den Komponisten, welcher die angebliche Ergänzungsbedürftigkeit der Instrumentalmusik in entscheidender Weise aufdeckte, bezeichnet Wagner wieder keinen anderen als Beethoven. Wagner ist der Meinung, dass Beethoven, indem er die Ausdrucksfähigkeit der absoluten Musik in ungeahnter Weise erweiterte, gerade ihre Unzulänglichkeit erwies und im Gegensatze dazu die unbegrenzte Fähigkeit der Musik als „Kunst des Ausdruckes" in ihrem Zusammenwirken mit der Dichtkunst offenkundig machte (III 278).

Um dieser paradoxen Behauptung einen Anschein von Berechtigung zu geben, muss Wagner wieder wie im Kunstwerk der Zukunft dem instrumentalen Schaffen Beethovens eine Tendenz unterschieben, die ihm nie und nimmer eigen war. Er muss wieder annehmen, dass Beethoven unbewusst nur darauf ausgegangen sei, die Instrumentalmusik selbst zu überwinden und ihr eine die eigentliche Grenze ihres Ausdruckes überschreitende Bestimmtheit zu verleihen (149). Den Beweis für diese Auffassung findet Wagner in Beethovens späteren Werken. Er entdeckt hier ein Streben und oft krampfhaftes Ringen „nach deutlichem Ausdrucke besonderer, charakteristisch individueller Gefühle" (III 279, 280). Dies angebliche Streben Beethovens, die Ausdrucksfähigkeit der Instrumentalmusik nicht sowohl zu erweitern, sondern zu durchbrechen, musste nun aber erst recht zu inneren Widersprüchen führen. Denn — das hebt Wagner ausdrücklich hervor — jene dichterische Absicht, welche er in Beethovens

späteren Instrumentalwerken verborgen sieht, konnte mit instrumentalen Mitteln allein eben doch nie in dichterischer Deutlichkeit ausgesprochen werden (III 279). Daraus erklärt sich die höchst verwunderliche Tatsache, dass Beethoven auf Wagner den Eindruck eines Menschen macht, „der uns etwas zu sagen hat, was er aber nicht deutlich mitteilen kann", da er sein tiefstes Geheimnis zwar einzig nur in der Musik aussprechen zu können wähnte, aber doch nie in ihr aussprechen konnte (III 281, 282). Aus dem gleichen Grunde betrachtet Wagner die späteren Instrumentalwerke Beethovens nur als Skizzen zu unaufgeführten Gemälden, über deren Gegenstand wohl, nicht aber über deren verständliche Anordnung der Meister mit sich einig gewesen sei (III 279).

Noch einen anderen Versuch unternimmt Wagner, um im Hinweise auf Beethoven die Ergänzungsbedürftigkeit der Instrumentalmusik darzutun. Diesmal bedient er sich — was bei ihm gewiss selten vorkommt — eines wenig ansprechenden Bildes: er behauptet, Beethoven zeige uns als Instrumentalkomponist den Organismus der Musik im Akte der Gebärung und weihe uns in diesen Akt ein (III 312, 315). Ist eine solche Charakteristik der aus thematischer Arbeit hervorgegangenen Instrumentalmelodie an sich schon sonderbar, so wird die von Wagner daran geknüpfte Folgerung noch bedenklicher. Ein gebärender Organismus bedarf der Befruchtung. Anstatt nun aber sein Bild nach dieser Richtung so zu ergänzen, dass die in sich abgeschlossene Selbständigkeit der Instrumentalmusik gewahrt bliebe, gibt Wagner der Meinung Ausdruck, dass die absolute Musik überhaupt nicht in sich selbst allein die ganze und volle schaffende Kraft besitze, sondern sie von anderer Seite empfangen müsse (III 315). Diese andere

Seite kann aber nur der Dichter sein, ohne den die Zeugung der wahren, unfehlbar wirklichen und erlösenden Melodie unmöglich bleibe (III 311, 312). Indem Wagner solchermassen auf die Musik in ihrer Ganzheit überträgt, was nur von ihrem Verhältnisse zur Dichtkunst gilt, wird ihm aller musikalische Organismus zu einem nur gebärenden, nicht aber zeugenden; die Musik selbst wird ihm zum liebenden, empfangenden Weibe, das erst im Momente der Hingebung durch die Liebe des Dichter-Mannes volle Individualität und Seele gewinne (III 314, 316).

Die entscheidende Aufdeckung dieser wechselseitigen Beziehungen glaubt Wagner noch immer im letzten Satze der neunten Sinfonie gegeben, obgleich er Liszt gegenüber später brieflich einräumte, dass dieser letzte Satz entschieden der schwächste Teil sei. Die Freuden-Melodie selbst ist sogar nach Wagners ausdrücklicher Versicherung als absolute Melodie gedacht: sie sei nicht aus dem Gedichte Schillers entstanden, sondern ausserhalb des Wortverses erfunden und diesem nur übergebreitet worden (149, 150). Um sie nun aber doch dem von ihm durchgängig angewandten sexuellen Bilde gefügig zu machen, bedenkt Wagner ihren Komponisten mit einer Art musikalischer Nymphomanie oder Mannstollheit. Er versichert, dass Beethoven bei ihrer Konzeption zwar keineswegs durch den zeugenden Gedanken eines Dichters angeregt gewesen sei, sich aber in musikalischer Gebärungslust nach dem Dichter umgesehen habe (III 315). Mit der Freudenmelodie glaubt Wagner das Geheimnis der Musik endgültig gelöst: jetzt erst sei dem Musiker die Binde von den Augen gefallen, jetzt erst sei er ein Wissender geworden und habe die Fähigkeit gewonnen, organisch schaffender Künstler zu sein (III 312, 315). Von hier ab ist die Geschichte der modernen Instrumentalmusik für

Wagner noch immer die Geschichte eines künstlerischen Irrtums (III 277).

Auf Grund dieser Annahme beurteilt Wagner die Entwicklung nach Beethoven wieder in der uns schon bekannten Weise. Das Berliozsche Orchester ist ihm weiter nichts als ein Wunder der Mechanik (III 283, 284). Die Verirrungen der an die ergänzende aussermusikalische Phantasie allzu hohe Anforderungen stellenden Programmmusik charakterisiert er zwar treffend (III 281, IV 184), glaubt dadurch nun aber die Programmmusik in ihrer Totalität gerichtet. Er sieht in ihr wie in aller wortlosen Tonmalerei im Grunde nur einen aussichtslosen Versuch der Instrumentalmusik, der ihr nun einmal anhaftenden „Unbestimmtheit" zu entgehen, anstatt beide Ausdrucksweisen auf einen der absoluten Musik eigenen natürlichen Trieb zu gründen, dessen Unterbindung weder wünschenswert noch möglich ist (139, 187).

Indirekt gibt Wagner die Unhaltbarkeit seiner Auffassung selbst zu, denn er räumt ein, dass die Entwicklung der modernen Instrumentalmusik mit der Kundgebung eines unbegrenzten, inneren Vermögens derselben endete (III 278). Niemals noch konnte aber aus einem künstlerischen Irrtum unbegrenzte Ausdrucksfähigkeit erwachsen, sondern immer nur mehr und mehr sich steigernder Verfall.

Auch der „egoistischen' **Dichtkunst** widmet Wagner ähnliche Betrachtungen wie im Kunstwerke der Zukunft. Es ist vor allem das grosse und wichtige Gebiet der Lesepoesie, das er, der Dramatiker, gering schätzt. Den Grund dieser vermeintlichen Minderwertigkeit sieht

er, wie früher, in dem Umstande, dass die Lesepoesie sich nur an die Einbildungskraft wende, an die Phantasie, ohne zur unmittelbaren Darstellung an die Sinne zu gelangen (2). Wagner vergisst wieder für den Augenblick, dass alle Phantasiekunst ebenso gut inneren Gesetzen gehorcht, wie das Drama, und dass es auch in ihr eine Sinnlichkeit gibt, die nicht ungestraft missachtet werden darf. Fussend auf seinen falschen Voraussetzungen, entwirft er vom Schaffen des Romandichters im Vergleiche mit dem des Dramatikers eine Schilderung, welche zwar im Hinblick auf viele Romane aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine gewisse subjektive Berechtigung haben mag, das Wesen des künstlerisch wertvollen Romans aber gänzlich entstellt. Während Wagner im Drama den Organismus der Menschheit aufgedeckt findet, sieht er im Roman nur den Mechanismus der Geschichte dargestellt; das dramatische Schaffen führt er auf innere Notwendigkeit, das erzählende auf äusseren Zwang zurück; daher gilt ihm jenes als organisch, dieses als mechanisch (46—48). Nichtsdestoweniger hält Wagner den Roman für kein willkürliches, sondern ein notwendiges Erzeugnis unserer Entwicklung; ja er behauptet sogar, dass im Roman allein das moderne Leben die entsprechende Darstellung finden könne (23, 27, 34, 45, 48). Er behauptet das aber nur deshalb, weil ihm dieser Stoff des Dramas unwürdig dünkt, wobei seine Geringschätzung des Romans und der künstlerischen Verwendbarkeit moderner Lebensverhältnisse Hand in Hand gehen (51, 52).

Wagner bleibt mit seinem Vernichtungsurteile bei der Lesepoesie allein aber nicht stehen, sondern dehnt es wieder mit der ihm eigenen unerbittlichen Konsequenz auch auf das ganze moderne Wortdrama aus. Wenn

seine Voraussetzung richtig sein soll, dass die Dichtkunst nur in ihrer Vereinigung mit der Musik das wahre Drama schaffen könne, so müssen sich alle Leistungen ausserhalb dieses engeren Bezirkes als mehr oder weniger mangelhaft erweisen. In diesem Sinne gibt Wagner eine ähnlich geartete Übersicht über die Entwicklung des modernen Dramas wie im Kunstwerk der Zukunft. Selbst Shakespeare gilt ihm nicht als eine völlig befriedigende Erscheinung. Er ist zwar davon durchdrungen, dass der britische Dramatiker Menschen von so mannigfaltiger und drastischer Individualität geschaffen habe, wie kein Dichter vor ihm, bezeichnet aber aufs neue die Nichtdarstellung der Szene auf der Bühne jener Zeit als ein verhängnisvolles Gebrechen. Wagner lässt in seiner Erregung ausser acht, dass auch das von ihm so sehr gepriesene Drama der Griechen die Darstellung der Szene nur in den bescheidensten Grenzen kannte und doch zur höchsten Einheit der Handlung gedieh, eben weil die wahre Einheit nicht aus der darzustellenden oder dargestellten Szene in das Drama hineinkommt, sondern immer nur aus dessen innerem Wesen heraus geboren wird. Die Ergänzung der szenischen Umgebung durch die blosse Phantasie begünstigt zwar den häufigen und raschen Wechsel des Schauplatzes, bedingt ihn aber nicht, sondern lässt beide Möglichkeiten offen, je nach der dramatischen Sinnesart und Begabung des Dichters. Ausserdem ist der rasche Wechsel der Szene nicht gleichbedeutend mit Vielstoffigkeit und einer nur lose geschürzten Handlung, sondern kann auch einem straff geführten, dramatischen Aufbau dienen. Allen diesen so nahe liegenden Erwägungen schenkt Wagner jetzt keine Beachtung, nur um zu dem Schlusse zu kommen, dass Shakespeare noch nicht die Notwendigkeit gefühlt habe,

die darzustellende Handlung auf ihre wichtigsten Momente zusammenzudrängen, und dass er dadurch der Ausgangspunkt einer beispiellosen Verwirrung in der dramatischen Kunst für zwei Jahrhunderte geworden sei (11, 12). In seiner abschliessenden Meinung legt Wagner also wieder den Nachdruck vielmehr auf das, was Shakespeare angeblich verfehlte und verdarb, als auf das Grosse, das er erreichte.

Die gleiche Tendenz zeigt Wagners Urteil über die führenden deutschen Dramatiker. Seine Auffassung vom Schaffen Goethes zielt im Grunde nur auf den einen Punkt ab, dass Goethe in seinem ganzen Leben nie ein wirkliches, wahrhaftiges und vollbefriedigendes Drama fertig gebracht habe, sondern befangen geblieben sei im dramatischen Roman einerseits und dem Streben nach formaler Vollendung andererseits. Infolgedessen sei sein grösster Einfluss ausgegangen vom Roman und habe sich auch wieder in den Roman verloren (20—23). — Schillers dramatische Produktion glaubt Wagner vor allem behindert durch die Verwendung geschichtlicher Stoffe, deren Unbrauchbarkeit für das Drama grössten Stiles eine gewaltsame Konstruktion erweisen soll (23, 24). Wagner selbst lebt schon in der Welt seines Siegfried und sieht daher jetzt nur in der Neubelebung des M y t h o s ein des wahren Dramatikers würdiges Unternehmen (80, 88). In seinem Urteil über die Braut von Messina zeigt er zwar die ganze Schärfe seines künstlerischen Blickes, lässt Schiller aber dann als einen an seiner dramatischen Kraft Verzweifelnden erscheinen, der im Tell durch Wiederaufnahme der dramatischen Romanform wenigstens seine d i c h t e r i s c h e Frische zu retten gesucht habe (26). So ergibt sich der Schluss, dass auch Schiller als Dramatiker in der

Luft schweben blieb zwischen dem Himmel der antiken Kunstform und der Erde des modernen Romans. Und mit Schiller zugleich sieht Wagner die ganze spätere Dichtkunst zwischen jenen beiden Richtungen bis zum Taumeln hin und her schwanken (27): Wir haben kein Drama und können kein Drama haben! also ruft Wagner aufs neue aus in der gänzlichen Benommenheit durch seine eigene Sache (29).

Sonderbarer Art sind die Gründe, aus welchen Wagner die ihm so dünkende Sterilität des modernen Dramas des weiteren noch ableitet. Er macht dafür den von ihm so sehr gehassten Staat verantwortlich und — die Wortsprache. Gegen den ersteren erhebt er den Vorwurf, dass er den Blicken des Dichters die rein menschliche Individualität entzogen und ihm dafür den „Staatsbürger" dargeboten habe. Der Wortsprache aber bestreitet Wagner die Fähigkeit, die rein menschliche Individualität überhaupt dem Gefühle unmittelbar kenntlich machen zu können. Und damit haben wir einen der wichtigsten Punkte seines ganzen Gedankenganges erreicht (67—71).

Um die Unzulänglichkeit der Wortsprache für das wahre Drama und die unbedingte Notwendigkeit ihrer Wiedervereinigung mit der Musik darzutun, konstruiert Wagner eine seltsame Theorie der Entstehung der Sprache. Der Grundgedanke dieser Theorie geht dahin, dass die Wortsprache sich vermittels eines Zersetzungsprozesses aus einer Ur-Ton sprache entwickelt habe und daher vermöge ihres ganzen Wesens im wahren Gefühlsausdrucke wieder zu diesem mütterlichen Elemente zurückkehren müsse. Wagner glaubt, dass wir uns jene Ur-Tonsprache

jeden Augenblick ihrer Art nach vergegenwärtigen können, sobald wir aus unserer Wortsprache die stummen Mitlauter ausscheiden und nur noch die tönenden Laute übrig lassen: „In diesen Vokalen, wenn wir sie uns von den Konsonanten entkleidet denken, und in ihnen allein den mannigfaltigen und gesteigerten Wechsel innerer Gefühle nach ihrem verschiedenartigen, schmerzlichen oder freudvollen Inhalt kundgegeben vorstellen, erhalten wir ein Bild von der ersten Gefühlssprache der Menschen, in der sich das erregte und gesteigerte Gefühl gewiss nur in einer Fügung tönender Ausdruckslaute mitteilen konnte, die ganz von selbst als Melodie sich darstellen musste." (92). Diese Ur-Melodie diente nach Wagner lediglich dem Gefühlsausdrucke, ohne zugleich begrifflich-verstandesmässige Mitteilungen über Objekte und Eindrücke der Aussenwelt kundzutun. Auserdem glaubt Wagner in ihr vermöge einer naiven Vermengung des künstlerischen mit dem natürlichen Ausdrucke schon die ersten Elemente des Rhythmus und der Phrasierung gegeben, und ist daher geneigt, sie nach Wirkung und Schönheit keineswegs gering anzuschlagen *) (92).

Um nun von diesem einen Extrem, der angeblich nur dem Gefühle dienenden Urmelodie, zum anderen Extrem zu gelangen, der angeblich nur dem Verstande dienenden Wortsprache, schaltet Wagner eine komplizierte Konstruktion ein, die wir nicht in allen Einzelheiten zu verfolgen brauchen. Er lässt aus der Urmelodie unmittel-

---

*) Vor Wagner hatten schon Rousseau, Herder und Deutinger eine vorgeschichtliche Urmelodie angenommen; nach Wagner taten es Hausegger und Wundt. Vgl. „Moderne Musikästhetik in Deutschland" S. 309; ferner Anmerkung No. 43 und 63.

bar den Wort v e r s entstehen, wobei er wieder den künstlerischen Ausdruck der frühesten Lyrik vermengt mit dem des täglichen Lebens und das Verhältnis der Urmelodie zum Urverse als ein dem modernen Verhältnisse entgegengesetztes bezeichnet. Während er an die moderne Melodie unbedingt die Anforderung stellt, dass sie der zeugenden Kraft des Verses entspringe, lässt er umgekehrt den Urvers aus der Urmelodie erwachsen (92). Ausserdem deutet er unter stets gleichbleibender Vermengung der natürlichen und künstlerischen Äusserungsweise die Entstehung und Kombination der Sprachwurzeln als ein immer stärkeres Abgehen vom urmelodischen Gefühlsausdrucke, an welchen endlich selbst die entfernteste Erinnerung verloren gegangen sei, als die Sprache „sich atem- und tonlos in das graue Gewühl der Prosa stürzen musste." (93, 96, 97.)

Mit dieser Wendung ist Wagner dahin gediehen, in der Sprache des täglichen Lebens, der Prosa, ein Organ zu sehen, vermittels dessen sich nur der Verstand dem Verstande, nicht aber das Gefühl dem Gefühle mitteilen könne (98). Und er hält an dieser Meinung fest, trotzdem die tägliche und stündliche Erfahrung ihr widerspricht, trotzdem wir, wie jedes Kind weiss, zum unzweideutigen Ausdrucke auch unserer Gefühle gar keine andere Möglichkeit besitzen, als eben unsere Wortsprache. Der Auffassung Wagners mochte unbewusst die Beobachtung zu Grunde liegen, dass die Wortsprache konventionell, d. h. für verschiedene Völker verschieden, die Tonsprache dagegen allen Menschen von gleicher Kulturhöhe in gleicher Weise verständlich ist. Diese Tatsache erklärt sich daraus, dass die Wortsprache sich auf Begriffe und Objekte bezieht, welche sie bezeichnet, und welchen alle möglichen Kombinationen von Sprachlauten entsprechen können, während

die Tonsprache eine solche unmittelbare Beziehung nicht kennt, sondern einen Sinn nur ergeben kann vermöge der in den Tönen selbst liegenden, für alle Menschen gleichen und gleichbedeutenden Tonverhältnisse und des in ihnen verwirklichten seelischen Gehaltes.

Diesen Sachverhalt entstellt Wagner aber durch seine Auffassung, und es bleibt ihm nun nur noch ein kleiner Schritt zu dem Schlussergebnisse, an welchem ihm für jetzt alles gelegen ist, zu dem Ergebnisse nämlich, dass in einem dem wahren Gefühlsausdrucke so gänzlich entfremdeten Organe, wie der Wortsprache, nicht im höchsten Sinne gedichtet, eine dichterische Absicht gar nicht verwirklicht, sondern eben nur als solche ausgesprochen werden könne (98). Wagner versteigt sich zu der Behauptung, dass dem blossen Wortsprachdichter die vollständige Erregung des Gefühles nicht nur unmöglich sei, sondern dass er das angeregte Gefühl in ebenso ruhelosem Unbefriedigtsein lasse, wie er den Verstand in ein unzubefriedigendes Nachsinnen über diese Ruhelosigkeit versetze (198, 199, 119, 139, 153). Damit hat Wagner nun die „egoistische" Dichtkunst in eine ähnliche Stellung gerückt, wie zuvor die alleinstehende Musik. Wie er diese zum Weibe machte, das wohl gebären, aber nicht zeugen kann, so macht er jene nun zum Manne, dem zwar die zeugende, nicht aber die gebärende Funktion eigen ist, und der daher i n j e d e m F a l l e der ihn ergänzenden Hälfte bedürftig bleibt (III 320, IV 102). Die Vereinigung beider Künste im Akte der Zeugung erscheint bei Wagner überdies als eine Art von Incest. Da Wagner die Wortsprache aus dem weiblichen Mutterelemente der Urmelodie hervorgehen lässt und alsdann durch den Reiz eben dieses Ewig-Weiblichen wieder zur zeugenden Liebe entflammt glaubt, so stellt sich das

beiden Teilen Erlösung bringende Kind, das musikalische Drama, als die Frucht einer Vereinigung von Mutter und Sohn dar. Wagner weist selbst auf diese verwandtschaftlichen Beziehungen hin, indem er an Ödipus erinnert, der, von Iokaste geboren, mit Iokaste die Erlöserin Antigone erzeugte (102).

In dieser gewaltsamen Weise sucht Wagner, der sich als Künstler um das Zusammenwirken von Dichtkunst und Musik die höchsten Verdienste erworben hat, als Ästhetiker die absolute Notwendigkeit dieser Vereinigung zu begründen: er konstruiert auf beiden Seiten eine Unselbständigkeit und Ergänzungsbedürftigkeit, die in Wirklichkeit gar nicht vorhanden ist, und überträgt auf beide Künste in ihrem abgeschlossenen Fürsichsein das, was nur von ihrem gemeinsamen Produzieren gilt. So gewiss Dichtkunst und Musik geschaffen sind, Hand in Hand zu gehen, so gewiss beruht ihr Zusammenwirken nicht auf den von Wagner bisher angegebenen Voraussetzungen. Diesen Scheingründen fügt Wagner noch einen weiteren hinzu, der sich ebensowenig als stichhaltig erweisen wird. Um aber auch diesen letzten Grund in seiner Unhaltbarkeit ganz durchschauen zu können, bedarf es für uns erst noch eines beträchtlichen Umweges.

Bis jetzt haben wir das kennen gelernt, was Wagner aussagt über die unbedingte Notwendigkeit der Vereinigung von Wort und Ton. Seine Meinung geht des weiteren aber noch dahin, dass diese Vereinigung vor ihm überhaupt noch nie in vollem Masse erreicht worden sei. Für die beiden grössten, der

Erreichung dieses Zieles entgegenstehenden Hindernisse hält er die Nachahmung der uns von den Griechen und Römern überkommenen, quantitativen Metrik und — den Endrein. Wir überlassen die fachmässig-kritische Erörterung aller hier in Frage stehenden Punkte Berufeneren, und begnügen uns damit, Wagners Gedankengang nur in den Hauptzügen klarzulegen. Wagner geht davon aus, dass die Nachahmung der klassischen Metren an und für sich dem Wesen der deutschen Sprache widerspreche, da diese ihrer Eigenart gemäss nur akzentuierende Metrik kennt (105). So richtig, theoretisch genommen, diese Voraussetzung sein mag, so liegt doch wohl eine Übertreibung darin, dass Wagner in der Praxis keinerlei Zugeständnis gelten lässt, sondern alle und jede Anwendung quantitativer Metren im Deutschen unbedingt verwirft. Wir dürfen darin eine Übertreibung schon aus dem einen Grunde sehen, weil alle unsere grossen Dichter, die doch auch einiges Sprachgefühl besassen, sich der klassischen Metren unbedenklich bedienten. Sie konnten und durften das tun, weil die sprachliche Praxis ein Kompromiss offenbar nicht nur zulässt, sondern geradezu fordert, weil also die Unvereinbarkeit beider Elemente keine so unbedingte ist, wie Wagner annimmt. Für Wagner ist der Jambus, der doch einer stattlichen Zahl der schönsten deutschen Dichtungen zum rhythmischen Gewande dient nichts anderes, als ein fünffüssiges Ungeheuer, eine Beleidigung für das Gefühl, und überdies eine blosse Illusion des Dichters, welche sofort schwinde, wenn der Vers in Prosa ausgeschrieben und diese Prosa mit verständlichem Ausdruck vorgetragen werde (106).

Nicht weniger scharf verurteilt Wagner den Endreim. Er spricht ihm jeden beziehungsvollen Zu-

sammenhang mit der Phrase ab (110), glaubt, durch ihn nichts anderes erreichbar, als eine teilnahmlose, oberflächliche Aufmerksamkeit, die sich nicht nach innen erstrecke (111); er sieht in ihm nur das welke, schlaffe, matte Hinterteil des Wortes, ein kindisches Geklingel, das zur Beschwichtigung von Wilden und Albernen dienen möge (113).

Der rhythmisch-endgereimte Vers ist nach Wagner aber nicht nur unzulänglich an sich, sondern vor allem unfähig zu jeder organischen Vereinigung mit der Musik. Wagner erblickt hier nur die Wahl zwischen zwei gleich grossen Übeln (112, 113): er lässt der Melodie keine andere Möglichkeit, als dass sie entweder, ohne auf Rhythmus und Sprachaccent überhaupt zu achten, den Gefühlsinhalt des Verses nach absolut melodischem Belieben ganz allgemein umschreibe wie die Unterschrift zu einem Gemälde, oder dass sie den Vers bei näherem Eingehen auf den sinngemässen Sprachaccent zerstöre. Auch die schönsten Verse Goethes müssen nach Wagner zum Zwecke einer vollkommen dem Sinne entsprechenden Vertonung in Prosa aufgelöst und aus dieser Prosa als selbständige Melodie wiedergeboren werden (115, 116). Wagner ist fest davon überzeugt, dass vor ihm ein wirkliches Aufgehen des Verses in die Melodie nie in vollem Masse erreicht worden sei (119).

Die wahre Vereinigung von Wort und Ton, Vers und Melodie, die er in der ganzen bisherigen Entwicklung vermisst, will Wagner selbst nun zur Wirklichkeit machen. Wie weit er in diesem Bestreben tatsächlich über seine Vorgänger hinausgekommen ist, bleibt eine Frage des künstlerisch-praktischen Urteils, welche zu beantworten nicht unseres Amtes ist. Wir haben es nur mit der

ästhetischen Begründung seines Wollens zu tun und werden hier aufs neue den Beweis finden, dass Grösse der künstlerischen Absicht wie Ausführung durchaus nicht auch zugleich Klarheit der theoretischen Reflexion bedingt.

Wagner glaubt, Wort und Ton, Vers und Melodie dadurch erst völlig in Einklang zu bringen, dass er zu den Verhältnissen jener von ihm als Musterelement der Sprache vorausgesetzten Urmelodie zurückkehrt vermittels seiner Rhythmik und der Anwendung des Stabreims.

Den Rhythmus leitet Wagner, wie früher schon erwähnt wurde, zugleich mit der Phrasierung in naivnaturalistischer Weise aus jener Urmelodie ab, indem er ihn unter Vermengung des künstlerischen mit dem praktischen Ausdrucke als eine Begleiterscheinung oder als ein beiläufiges Accidens der alltäglichen Gebärden und Sprachbetonungen auffasst. Wagner ist der Meinung, dass die mit der Gebärde zusammenfallenden Betonungen sich ganz von selbst zum rhythmischen Masse fügten, und tut sich auf diese „einfache" Erklärung aller Rhythmik aus ihren „natürlichen" Bedingungen noch etwas zu gut (92, 95). Zu diesen Bedingungen glaubt er selbst nun dadurch zurückzukehren, dass er seinen eigenen Rhythmus in der Theorie identifiziert mit den Hebungen und Senkungen des Sprachaccents. Er betrachtet diese als die Voraussetzung und „natürliche" Grundlage seines Rhythmus in der Weise, als ob der Rhythmus in der Accentuation als solchen schon verborgen liege und von ihm eben nur aus ihr hervorgeholt werde (121).

Diese Auffassung lag zwar gerade für Wagner sehr nahe, sie übersieht aber, dass jede Art von Takt und

Rhythmus an die natürliche Accentuation als ein Neues, anders Geartetes und anderen Gesetzen Entsprungenes erst herantritt. Die natürlichen Accente entsprechen keineswegs bei ihrer Unterscheidung in stärkere und schwächere den guten und schlechten Hälften des musikalischen Taktes, oder den guten und schlechten Takten einer musikalischen Periode (121, 122). Die natürliche Accentuation ist vielmehr a-taktisch und a-rhythmisch; es fehlt ihr gerade das wichtigste Element des Rhythmus: die regelmässige Wiederkehr und Accentuation bestimmter Teile. Die Bedeutung und Aufgabe des auf die Sprache übertragenen Rhythmus liegt ja eben darin, dass er ein an sich Unrhythmisches rhythmisch gliedert. Die durch den Sinn der Rede bedingten Hebungen und Senkungen des Accentes bilden dabei nur die unantastbare Materie, gewissermassen das Hindernis, an dem der Rhythmus seine Kraft bewährt und durch dessen Überwindung allein er sich ganz als Herr der Lage ausweist. Nur indem der auf die Sprache übertragene Rhythmus den Sprachaccent konserviert, gewinnt er selbst vollen Sinn und Berechtigung, und nur indem der Sprachaccent sich vom Rhythmus emporziehen lässt, geht er ein in ein künstlerisches Element, das er aus eigenen Kräften niemals erreichen kann, sondern empfangen muss von seiten des schöpferischen rhythmischen Gefühls. Die natürliche Accentuation gewährt den äusseren Anstoss, die Anregung und Befruchtung dadurch, dass sie immer neue Aufgaben stellt, das schöpferische, rhythmische Gefühl allein aber vollbringt die gestaltende rhythmische Tat.

Dieser Prozess wiederholt sich bei jedem sprachrhythmischen Schaffen, sei es musikalischer oder ausermusikalischer Art. Immer besteht die Aufgabe des Künst-

lers darin, den Sprachaccent so in der rhythmischen Gliederung aufzuheben, dass diese letztere sich betätigt, ohne die natürliche Betonung zu entstellen, und gerade dies Ineinanderwirken ist es, was den eigentlichen rhythmischen Reiz gewährt. Wenn die blosse Konservierung des Sprachaccents schon zum Rhythmus und vollends zum künstlerisch wertvollen führte, dann wäre es gar leicht, rhythmisch zu schaffen, während die Erfahrung lehrt, dass selbständige rhythmische Gestaltung nur den Auserwählten beschieden ist. Nachträglich mag ja für den Künstler selbst der Anschein entstehen, als ob seine Rhythmik lediglich aus dem Sprachaccente herausgewachsen sei wie der Halm aus dem Korn — und dieser Selbsttäuschung ist auch Richard Wagner verfallen. In Wirklichkeit hat aber immer der künstlerisch gehandhabte Rhythmus als das höhere Prinzip den natürlichen Sprachaccent zu sich emporgezogen und in sich aufgehoben ganz in der gleichen Weise, wie die künstlerische Gruppierung des Malers das natürliche Vorbild erhält und es zugleich, ohne ihm Gewalt anzutun, idealisiert. Auch in diesem Falle ist es nicht das natürliche Vorbild, welches die künstlerische Gruppierung erzeugt, sondern immer ist es der schöpferische Geist, der als ein überlegener an das Vorhandene herantritt und es in s e i n e Sphäre hebt.

Und nur von dieser Grundlage aus lässt sich auch das Verhältnis des sprachlichen Rhythmus zum musikalischen richtig verstehen. Dadurch, dass die Dichtung in den musikalischen Rhythmus eingeht, ergeben sich für sie gewiss bedeutend erweiterte rhythmische Möglichkeiten. Diese neuen rhythmischen Möglichkeiten können aber nicht mehr eine Erweiterung des S p r a c h ausdruckes als solchen heissen, sind in diesem nicht schon vorgebildet

und enthalten, sondern entspringen seiner Versetzung in eine anders geartete Sphäre, mit deren Wegfall sie selbst sogleich wieder verschwinden, da sie ja dem blossen Sprechen völlig unerreichbar bleiben. Ihr Wesen besteht gerade darin, dass sie die Accentuation des Sprachausdruckes in einer Weise überwinden und in sich aufheben, welche eben nur dem Musiker zu Gebot steht, vermöge des nur ihm eigenen schöpferisch-rhythmischen Sinnes. Das rhythmische Gesamtergebnis erhält zwar sein besonderes Gepräge durch die Aufnahme des Sprachaccentes, — daher ist die Rhythmik der Vokalmusik eine andere als die der Instrumentalmusik. Immer aber bleibt es ein musikalischer Rhythmus, den wir vor uns haben, kein dem blossen Sprechen angehöriger und erreichbarer.

Gerade Wagners Schöpfungen verwirklichen in der rhythmischen Gestaltung ein ideales Verhältnis von Dichter und Musiker. Als ein echter, grosser Rhythmiker zog Wagner aus der Anregung der Dichtung den reichsten musikalisch-rhythmischen Gewinn, der zugleich zu einer engeren Vereinigung von Wort und Ton, Vers und Melodie führte. Jedoch nicht dadurch erfolgte diese innigere Verschmelzung und die Bereicherung der vokalen Rhythmik, dass Wagner den Sprachaccent zum Herrscher machte, sondern dadurch, dass er ihn vermöge überlegener musikalisch-rhythmischer Schöpferkraft in selbstgeschaffenen musikalischen Rhythmen lebendiger zu erhalten wusste, als seine Vorgänger. In der theoretischen Reflexion verfiel er alsdann jener zuvor erwähnten Selbsttäuschung, und konnte infolgedessen das von ihm praktisch Erreichte als Ästhetiker nicht dem wahren Sachverhalte gemäss begründen. Zuerst begeht er — es sei wiederholt — den Grundirrtum, den Rhythmus überhaupt als ein beiläufiges

Ergebnis des natürlichen Gebärden- und Sprachausdruckes zu betrachten. Aus diesem Irrtum erwächst der zweite, dass Wagner für den erzeugenden Faktor aller dichterisch-rhythmischen Gestaltung den sinngemässen Sprachaccent hält, statt des schöpferischen rhythmischen Gefühles. Und hieraus ergibt sich schliesslich der dritte Irrtum, dass Wagner auch den musikalischen Rhythmus durch den Sprachaccent schon im Keime gegeben glaubt, also noch einmal das schaffende rhythmische Prinzip ausser acht lässt. Sein ganzes Zurückgehen auf die Verhältnisse jener geheimnisvollen Urmelodie erweist sich somit als blosse Phantasiekonstruktion und Verkennung des in ihm selbst sich vollziehenden Prozesses.

Das gleiche gilt von seiner Ableitung und Begründung des Stabreims. Wagner behauptet, dass in der Urmelodie die mit der Gebärde zusammenfallenden Betonungen nicht nur sich ganz von selbst rhythmisch ordneten, sondern sich sprachlich in die stabgereimten Wurzelwörter verdichteten, deren Zahl und Stellung sie rhythmisch bedangen (93, 94, 95). Und daraus zieht er den Schluss, dass auch der moderne Vokalkomponist zu diesem Verhältnisse zurückkehren müsse, da immer noch der Stabreim allein das natürliche Band der Wort- und Tonsprache knüpfe (97). Um dieser Behauptung Nachdruck zu geben, unterscheidet Wagner ein „Aug'" und „Ohr" des Sprachverständnisses oder Gehöres. Dem „Auge" des Gehöres teile sich der anlautende Konsonant oder die physiognomische Aussenseite der Sprachwurzel mit, dem „Ohr" der von den Konsonanten umgrenzte Vokal. Dem „Auge" des Sprachverständnises sei aber „die wiederholte Vorführung der Erscheinung notwendig, die sich als eine unterschiedene und bestimmt kenntliche ihm darstellen soll," und diese

wiederholte Vorführung ermögliche eben nur der Stabreim durch seine Wiederholung des Konsonanten (130, 131).

Die wichtigere Funktion weist Wagner aber dem im Stabreim übermittelten Vokale zu, wobei er dessen unmittelbare, rein sinnliche Wirkung weit übertreibt. Er glaubt im Vokal das innere Gefühl verkörpert, aus welchem heraus die Sprachwurzel geboren wurde, daher gilt ihm der Vokal als der Quell der von der Sprachwurzel durch das blosse Gehör unmittelbar ausgeübten gefühlszwingenden Kraft (128, 129). Und auf diesen Punkt allein führt Wagner die Wahl der Worte durch den Dichter zurück, also nicht auf den im Worte und seiner besonderen Vereinigung mit anderen Worten liegenden, besonderen Sinn, sondern auf den vom Vokal durch das Gehör unmittelbar ausgeübten sinnlichen Gefühlszwang: „Forscht .... der Dichter nach der Natur des Wortes, das ihm von dem Gefühle als das einzige bezeichnende für einen Gegenstand oder ein durch ihn erwecktes Gefühl aufgenötigt wird, so erkennt er diese zwingende Kraft in der Wurzel dieses Wortes, die aus der Notwendigkeit des ursprünglichsten Gefühlszwanges des Menschen erfunden oder gefunden ward.“ (128.) Daran knüpft Wagner den Schluss, dass der Vokal der Wurzel an und für sich und ganz abgesehen von dem ihn umfassenden geistigen Zusammenhang den Hauptteil der künstlerischen Wirkung bedinge (131, 132). Wagner erwartet von dem blossen Gehör, sofern es nach seiner Bestimmung sehend und hörend zugleich sei, die untrüglich gewisse Auffassung des inneren Menschen (136), er lässt das Sprachverständnis durch die höchste Erregung des Gehöres zum höchsten Menschenverständnis werden (133).

Um den in dieser Auffassung liegenden Irrtum zu durchschauen, hat man nur zu bedenken, dass die gleichen Worte, welche der Dichter benützt, auch Hunderte und Tausende von Malen im täglichen Leben angewandt werden, ohne dass jene gefühlszwingende Kraft der Wurzeln sich betätigte. Dem Dichter stehen der Hauptsache nach ja keine anderen Worte zu Gebote als seinen Nebenmenschen, der Unterschied liegt nur in dem Gebrauche, den er von ihnen macht. Besässen die Wurzeln an und für sich schon die poetische Kraft, dann wäre jeder ein Dichter, der sie in ähnlicher Weise zu mischen verstünde, wie der Koch geschmackerregende Gewürze. Die unmittelbare Gefühlswirkung der Wurzel ist aber für den Dichter und gerade für ihn immer nur ein sinnliches Element, das der Hauptsache untergeordnet bleiben und ihr dienen muss. Sie ist zwar ein nicht zu übersehender Faktor, der sich in der Hand des mit schöpferischem Sprachgefühle begabten Dichters ganz anders auslebt als im Verkehre des täglichen Lebens; sie kann und soll zwar den poetischen Gehalt unterstützen, aber sie kann ihn niemals ersetzen. Gleichviel, wie die Wurzeln entstanden sind und wie sie vor Urzeiten gewirkt haben, heute sind sie jedenfalls wie die Tonarten, Tonleitern und Akkorde blosses Ausdrucksmittel geworden, das nur durch eine besondere Art der Verwendung künstlerische Bedeutung gewinnen kann. Wagner lässt sich durch sein feines und tiefes Sprachverständnis verführen, einen Teil für das Ganze zu setzen. Da er selbst den Gefühlsgehalt der Wurzeln auf das lebhafteste ergriff und für die rein sinnliche Wirkung der Sprache die grösste Empfänglichkeit besass, schob sich ihm diese Wirkung für den Augenblick ganz in den Vordergrund und fiel ihm in der Theorie mit dem poetischen Ge-

halte selbst zusammen, anstatt nur dessen dienendes Moment zu bleiben. Dadurch erhält seine Deutung eine sinnlich-sensualistische Färbung trotz des entrüsteten Protestes, den er selbst gerade gegen diesen Vorwurf erhebt. Er verkennt bei seiner ganzen Wurzeltheorie doch wohl völlig die begrifflich-verstandesmässige Seite der Sprache. Er sieht und beurteilt eben alles vom Gesichtspunkte des Künstlers aus, dem die Wirkung auf das Gefühl die Hauptsache bleibt. So wird ihm das erste Sprechen zum Hervorrufen von sinnlichen Gefühlen durch den tönenden Wurzellaut, mit anderen Worten, es wird ihm zu einem sensualistisch gedeuteten Singen.

Nur wenig gemildert wird diese ganze Auffassung durch die Einschaltung eines vermittelnden Prozesses, der den Gefühlsgehalt des Vokales in einer gewissen Weise erschliessen soll. Wagner macht dies Gefühlsverständnis davon abhängig, dass der Dichter die Vokale der accentuierten Wurzelwörter zu einem ihre Verwandtschaft kundtuenden Reime verbinde. Und das Verständnis des Vokals gründet er nicht auf dessen oberflächliche Verwandtschaft mit irgend einem anderen Wurzelvokale, sondern auf die Kenntlichmachung einer geheimnisvollen Urverwandtschaft aller Vokale, worunter eine dunkle, von den Vokalen auf Grund einer gewissen Ahnung ausgeübte Gefühlswirkung zu verstehen ist.

Auch dieser vermittelnde Prozess kann aber, wie leicht zu sehen ist, nur ein untergeordneter Bestandteil der dichterischen Wirkung sein, da dem Hörer oder Leser mit dem gefühlsmässigen Innewerden einer Urverwandtschaft aller Vokale künstlerisch noch verzweifelt wenig geboten ist. Ihre wirkliche Bedeutung erhält die Einschiebung dieses vermittelnden Prozesses daher erst da-

durch, dass sie der Theorie Wagners die Rückkehr zu ihrem eigentlichen Ausgangspunkte ermöglicht: zu der Behauptung, dass die Dichtkunst, um unmittelbar zum Gefühle sprechen zu können, unbedingt der Vereinigung mit der Musik bedürfe Denn die entscheidende Aufdeckung jener Urverwandtschaft glaubt Wagner einzig und allein möglich durch den musikalischen Ton, weil der Wortdichter im Stabreim nur über beschränkte Verwandtschaften verfüge, der Tondichter dagegen über unendlich viele, so dass sich bei ihm alle Vokale dem Gefühle als unter sich verwandt erweisen (140, 141): „Die Darstellung der Verwandtschaft der zu Tönen gewordenen Vokallaute an unser Gefühl kann daher nicht mehr der Wortdichter bewerkstelligen, sondern der Tondichter" (137, 138). Indem Wagner das Gefühlsverständnis des Vokales an den musikalischen Ton knüpft, nimmt er seine Theorie von der Entstehung der Sprache wieder auf. Der Vokal erwächst ja nach seiner Meinung unmittelbar durch Verdichtung aus jener Urmelodie und kehrt also, wenn er zum musikalischen Tone wird, zu seinem Mutterelemente zurück. Diese vermittels des Stabreims vollzogene Rückkehr allein ermöglicht es dem Vokale nach Wagner, zum unmittelbaren Gefühlsergusse zu werden (137) und durch Befriedigung von „Aug'" und „Ohr" des Gehöres den ganzen Menschen mitzuteilen, während Dichter wie Musiker zuvor angeblich nur den halben mitgeteilt haben (136). So wird der Ton zum erlösenden Momente des dichtenden Gedankens und der dichtende Gedanke erst in dieser Erlösung zum unmittelbaren Gefühlsergusse (137).

Mit dieser Wendung hat Wagner den für ihn wichtigsten Punkt wieder erreicht. Er wollte zeigen, dass und warum das stabgereimte musikalische Drama die wahre

Vereinigung von Dichtkunst und Musik sei, und hat diesen Nachweis zu führen gesucht durch eine sensualistisch gefärbte Konstruktion, die sich folgendermassen im Kreise bewegt: Wagner leitet die Sprache ab aus einer Urmelodie, gründet alsdann die künstlerische Gefühlswirkung der Dichtkunst auf den Vokal, das Verständnis des Vokales aber auf das Innewerden seiner Urverwandtschaft mit den anderen Vokalen und dieses Innewerden hinwiederum auf den musikalischen Ton.

Damit haben wir nun auch den letzten der Gründe kennen gelernt, durch die Wagner die unbedingte Notwendigkeit des Zusammenwirkens von Wort und Ton zu erhärten sucht, der sich aber ebensowenig als stichhaltig erweisen konnte wie die früheren. Der dichterische Gedanke ist ja an sich schon Gefühlserguss, er braucht nicht erst dazu gemacht zu werden. Überdies könnte er nicht im Tone als solchen seine Erlösung finden, sondern nur im musikalischen G e i s t e, der sich des Tones als Knecht bedient. Wenn der Tondichter alles das verwirklicht hat, was Wagner ihm hier zur Aufgabe macht, dann ist er an das eigentliche ästhetische Urteil noch nicht einmal herangetreten. Nicht das Innewerden einer Urverwandtschaft aller Vokale und Töne vermag ästhetischen Genuss zu gewähren, sondern nur der vermittels dieser Verwandtschaft in den Vokalen und Tönen ausgedrückte künstlerische Sinn oder ideale Gehalt, und gerade dessen tut Wagner in seiner Theorie gar keine Erwähnung, so gut er ihn in Wirklichkeit kannte. Eine schlimmere Entstellung hat auch Hanslick nicht verübt. Wagner selbst hätte als erster über Tempelschändung gezürnt und gewettert, wenn diese Behauptungen nicht gerade seinem eigenen Kopfe entsprungen wären.

Es ist nur eine weitere Konsequenz seines irrigen Prin-

zips, dass Wagner den Dichter und Musiker als zwei Wanderer bezeichnet, die einem und demselben Ziele zustreben, nämlich der Melodie (159). Wagner stellt das Verhältnis so dar, als ob es die einzige Bestimmung beider Künste sei, sich zu vereinen, als ob darauf und nur darauf ihre ganze Entwicklung abziele. Nur dann hält er die Aufgabe des Dichters — wohlgemerkt nicht die des Operndichters allein, sondern die des Dichters überhaupt — für gelöst und ihrer höchsten Bestimmung entsprechend, wenn sie im musikalischen Ausdrucke vollkommen verwirklicht werden könne. Ja, so weit geht seine Verblendung, dass er die Behauptung wagt, was nicht wert sei, gesungen zu werden, sei auch nicht der Dichtung wert (208). Er erhebt die Eigentümlichkeit seiner eigenen Person zur allgemeingültigen ästhetischen Theorie. In ihm selbst mochte jeder dichterische Gedanke sogleich auch den Keim der musikalischen Gestaltung mit zur Welt bringen. Dies auf eine persönliche Ausnahmebegabung gegründete Verhältnis lässt sich aber nicht übertragen auf das Verhältnis von Dichtkunst und Musik überhaupt unter deren gewöhnlichen Lebensbedingungen, also wenn sie verschiedenen künstlerischen Persönlichkeiten angehören. Die musikalische Komposition ist im Gedichte nur in den dürftigsten Umrissen ihrem allgemeinsten Charakter nach vorgezeichnet in der Art, dass eine heitere Dichtung keine düstere Vertonung zulässt, eine tragische keine ausgelassen lustige. Der in diesem allgemeinsten Rahmen sich verwirklichende eigentliche musikalische Gehalt aber ist das Ergebnis einer Spiegelung in der Individualität des Komponisten. Der Musiker expliziert nicht etwas, das in der Dichtung implicite schon enthalten war, so dass es eben nur herausgeschält zu werden brauchte, sondern tut ebensoviel vom Eigenen hinzu wie das Weib bei

der Konzeption. Wie der gleiche Mann mit verschiedenen Frauen verschieden geartete Kinder erzeugt, oder die gleiche Frau mit verschiedenen Männern, weil jeder Teil eine bedingende Hälfte in sich trägt, so spiegelt sich ein und derselbe dichterische Gedanke anders gefärbt in verschiedenen musikalischen Individualitäten und kann daher — in gewissen Grenzen — verschiedene und doch gleichwertige Vertonungen finden. Bei Wagner dagegen entsteht der Anschein, als ob die wahre Dichtung der Zukunft diese eine bestimmte Harmonie und Melodie als Mitgift des Dichters, nur gleichsam unausgesprochen, schon in sich tragen werde. Wagner greift zwar sogleich zu der Einschränkung, dass die Melodie des Dichters als eine harmonisch bedingte von ihm mehr g e funden als e r funden sei. Schliesslich kommt er gar zu dem verzwickten Ergebnis, dass der Dichter die Melodie aus seinem innersten Verlangen heraus gestalte, der Musiker aber ihre Kundgebung aus seinen Erfahrungen heraus bedinge (158, 159, 160). Diese notgedrungenen und sonderbaren Einschränkungen ändern aber nicht die ganze Tendenz seiner Auffassung, welche irreleitend und entstellend bleibt.

Im Bestreben, das musikalische Drama möglichst hoch zu heben, gibt Wagner auch eine falsche Deutung vom Verhältnisse der Musik zur G e b ä r d e. Eine Übertreibung liegt schon in seiner Behauptung, dass der Eindruck der Gebärde aufs Auge immer auch der Ergänzung durchs Ohr bedürftig bleibe (175). Die gesamte Malerei und Plastik, welche sich vermittels der Gebärden- und Mienensprache durchs Auge allein mitteilen, beweisen das Gegenteil; desgleichen alle stummen Gebärden in Wortdrama und Leben.

Noch viel grösser wird Wagners Übertreibung dadurch, dass er zur vollbefriedigenden Ergänzung der Gebärde nicht das Wort, sondern nur das Orchester befähigt glaubt (174, 175, 176, 179). Seine Meinung ruht zwar letzten Endes auf einer tiefen, wichtigen, später von uns in anderem Zusammenhange zu würdigenden Einsicht. In der theoretischen Begründung greift er aber wieder zu Gewaltsamkeiten.

In Wirklichkeit findet die Gebärde nicht in der Sprache des Orchesters, sondern im Worte allein ihre unmittelbare, natürliche und volle Ergänzung. Wort und Gebärde sind darauf angewiesen, zusammen zu gehen und zielen von Haus aus auf denselben Punkt ab. In den meisten Fällen dient die Gebärde ganz der gleichen Absicht wie das Wort, druckt sie aber auf eine andere Weise aus. Fällt die Gebärde weg, so wird der Sinn der Rede in keiner Weise verändert, wohl aber kann ihr Nachdruck geschmälert sein (174). Nicht dann erst eilt die Gebärde zu Hilfe, wenn die Sprache versagt, also im wortlosen Affekt, sie fügt sich vielmehr ganz von selbst und ohne jede bewusste Nachhilfe auch der ruhigen, rein verstandesmässigen Auseinandersetzung ein (175). Daher ist die Gebärde auch nicht, wie Wagner meint, ein in Worten vollkommen Unaussprechliches (174), sondern kann nach Sinn und Bedeutung in den allermeisten Fällen bis zu einem gewissen Grade durch Worte wiedergegeben werden, und zwar erschöpfender als rein instrumentale Gedanken, da die Gebärde gemeiniglich einen deutlicheren Vorstellungsgehalt verwirklicht als die absolute Musik. Nicht das, was die Gebärde sagt, bleibt in Worten unaussprechlich, sondern wie sie es sagt.

Das Hinzutreten der Musik zur Gebärde in Ballett und Oper ergibt zwar neue, wertvolle, in ihrer Art einzige künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten. Was die Musik bei die-

sem Zusammengehen durch tieferes Erschliessen der gefühlsmässigen Elemente vor der Wortsprache voraus hat, das geht durch eine Einbusse nach anderer Seite aber wieder verloren: dadurch nämlich, dass die Musik eine nur dem Worte ausdrückbare, ebenso wichtige Seite der Gebärde verschweigt — deren begriffsmässigen Sinn. Die Musik gibt den Gehalt der Gebärde immer nur in einer gewissen eingeschränkten Weise wieder, ohne ihn ganz auszuschöpfen, sie lässt sozusagen einen unausgedrückten Rest stehen. Dieser unausgedrückte begriffliche Rest ist aber zur naturgemässen Ergänzung der Gebärde unmittelbar viel notwendiger als das, was die Musik sagt. Der Begriff muss sogar die einzige „natürliche" Ergänzung der Gebärde heissen, denn diese treibt ganz von selbst zum Wort, während das Hinzutreten der Musik ein künstlerisch-idealer und in diesem Sinne „unnatürlicher" Faktor bleibt. Infolgedessen lässt die Ergänzung durch das nicht-stilisierte Wort die Gebärde völlig unangetastet in ihrer natürlichen Beschaffenheit, ja bedingt diese sogar aus sich, während die Musik Rhythmisierung und Stilisierung der Gebärde notwendig macht, also ihr gewisse Beschränkungen auferlegt. Das, was das Gehör zur Vervollständigung der blossen Gebärde naturgemäss zuerst zu vernehmen verlangt, ist gerade nicht das Unaussprechliche, sondern das in Worten Aussprechliche des vom Auge empfangenen Eindruckes. Das Fehlen des Begriffes lässt die Gebärde auf die Dauer in weit höherem Grade verarmen als das Fehlen einer musikalischen Ergänzung, daher ermüdet das wortlose Ballett den rezeptiven Sinn viel rascher als das musiklose Schauspiel (179). Ihre tiefste Wirkung übt die Musik beim Zusammengehen mit der blossen Gebärde dann, wenn sie sich auf einzelne beson-

ders wichtige Gebärdenäusserungen beschränkt, die vom Worte eingeführt sind und wieder zum Worte hinüberleiten. In solchen Momenten kann die Musik die gefühlsmässige Bedeutung der Gebärde in einer dem Worte unerreichbaren Tiefe erschliessen, ohne dass doch der Begriff auf die Dauer fehlt und dadurch unerwünschte Verarmung entsteht. Aus diesen Voraussetzungen allein erklärt sich die unvergleichliche Wirkung jener nur der Gebärde dienenden instrumentalen Zwischenspiele in Wagners späteren Dramen. Also nicht daraus, dass das Wort in seinem Zusammengehen mit der Gebärde einer Ergänzung bedürfte, sondern daraus, dass er sie zulässt. Nicht weil die Musik allein die Gebärde erschliessen kann, sondern weil sie das in einer anderen Weise tut als das Wort. Nicht durch Herabsetzung des Wortes kann die tiefere Wirkung der Musik begründet werden, sondern nur durch objektives Abwägen der beiderseitigen Funktionen. Gerade die einseitige Verkleinerung des Wortes entspricht aber so recht der Sinnesart des Ästhetikers Wagner, der jede Erkenntnis durch eine Übertreibung erkaufen zu müssen scheint.

Wie immer verfolgt Wagner seine Meinung wieder bis zur äussersten Konsequenz. Da er nur das Orchester für fähig hält, die Gebärde erschöpfend zu ergänzen, so spricht er umgekehrt auch nur der Gebärde die Fähigkeit zu, den Ausdruck des Orchesters, also instrumentale Gedanken, in ihrer ganzen Bedeutung zu erschliessen (177). Diese Auffassung ist es, die Friedrich von Hausegger sich angeeignet und seiner bekannten Schrift „Die Musik als Ausdruck" zugrunde gelegt hat, ohne den von Wagner begangenen Irrtum zu bemerken.*) Darin zwar sind

*) Vgl. S. 179 d. B.

Wort- und Gebärdensprache völlig gleich, dass es beiden verwehrt ist, der reinen Instrumentalmusik auf deren ureigenen Wegen überallhin zu folgen. Beide müssen sich mit einer blossen Annäherung vermittels Umdeutung und Umschreibung begnügen. Diese Annäherung ist dem reicheren Worte aber zweifellos in viel höherem Grade möglich als der in ihrem Ausdrucke beschränkteren Gebärde. Wenn es schon unmöglich ist, den Gehalt einer Beethovenschen Sinfonie in Worten ganz auszuschöpfen, so könnte der Versuch, dies Ziel durch blosse Gestikulation zu erreichen, nur Lachen hervorrufen. Einzelne Momente und Gedanken mögen ja eine derartige Übertragung bis zu einem gewissen Grade zulassen, so dass die Gebärde den Gefühlsgehalt und die Dynamik der Musik auf ihre Weise wiedergibt: das ernste Schreiten, die lebhafte Beweglichkeit, das liebevolle Sich-Anschmiegen, das Drohen, den Jubel, die Trauer. Noch viel mannigfaltiger und reicher nuanciert kann aber auch das Wort diesen und anderen Gehalt der Instrumentalsprache in seiner Weise umdeuten. Die Tatsache, dass sich das Wort wie die Musik selbst an das Gehör, die Gebärde dagegen an das ergänzende Auge wendet, ändert nichts an diesem Sachverhalt (177). Denn es sind ja nicht die beiderseitigen sinnlichen Empfindungen als solche, die sich ergänzen und verdeutlichen sollen, sondern der in ihnen ausgedrückte verschiedene Sinn, ganz abgesehen noch davon, dass gerade im vorliegenden Falle das deutende Wort gar nicht vermittelst des Gehöres aufgenommen zu werden braucht, sondern beim blossen Lesen wie die Gebärde durchs Auge ergriffen werden kann.

Wenn Gebärde und Musik auf die Dauer einander ergänzend Hand in Hand gehen sollen, so kann das — ähn-

lich wieder dem Verhältnisse des Wortes zur Musik — nur geschehen vermittelst einer beide Teile bindenden und ihnen zugrunde liegenden gemeinsamen Ausdrucksabsicht, sei es einer ausserdramatischen wie im blossen Kunsttanze, oder einer dramatischen, wie sie das Ballett ohne Worte, die Oper mit Hilfe des Wortes verwirklicht. Beim blossen Kunsttanze kann diese gemeinsame Absicht vorwiegend auf die Geltendmachung formalschöner Elemente in der Bewegung ausgehen, sie kann sich aber auch vermöge der Mienen- und Gebärdensprache seelisch vertiefen. In Ballett und Oper bleibt das zu Verwirklichende das Drama. Niemals deutet bei diesem Zusammengehen aber die Gebärde das im Orchester Ausgesprochene, sondern immer nur umgekehrt. Der Komponist schreibt zwar zeitlich zuerst die Musik, aber er schreibt sie nur im Hinblick auf die durch den Darsteller auszuführende Gebärde. Und der Darsteller schöpft zwar aus der Musik an bestimmten Stellen die zwingende Anregung zu bestimmten Gebärden, im ästhetischen Akt selbst kehrt sich dies Verhältnis aber um, so dass die dramatische Absicht zu allererst in Person und Gebaren des Darstellers lebt, während die Musik sich als das deutende Element unterordnet.

Mit entscheidendem Gewichte tritt zu allen diesen Verkennungen die sonderbare Auffassung Wagners vom Entwicklungsgange der Oper. Das von ihm durchschaute musikdramatische Gebrechen seiner Zeit deutet er nicht als die Krankheit eines an sich gesunden künstlerischen Organismus, sondern als das wirkliche Wesen der gesamten Oper von ihrem Entstehen bis zu seinem eigenen Schaffen. Er vergisst im Affekt die Tatsache, dass jede

Kunstart nur allmhlich aus primitiven Anfängen zur vollen Freiheit des Ausdruckes gelangt, dass Stufe um Stufe im langsamen, mühevollen Ringen von Jahrhunderten durch die Lebensarbeit der führenden Geister erkämpft werden muss, und dass es dabei ohne Hemmungen der mannigfachsten Art gar nicht abgehen kann. Wagner macht der Oper gewissermassen einen Vorwurf daraus, dass sie nicht sogleich als fertiges Drama ins Leben trat wie Athene aus dem Haupte des Zeus. Ihre tastenden Versuche, vermöge deren allein ihre Entwicklung möglich war, missdeutet er, indem er nur deren Unvollkommenheiten hervorhebt, den vorwärtsstrebenden, auf den erst noch zu erreichenden dramatischen Ausdruck gerichteten Trieb aber verschweigt. Aus dem Umstande, dass das dramatische Prinzip in jenen ersten Versuchen noch nicht in voller, bewusster Reife vorhanden war, zieht er den Schluss, dass die Oper überhaupt einem fundamentalen Irrtum entspringe, ja, dass ihre ganze Entwicklung nichts anderes bedeute als dessen Festigung und immer üppiger wuchernde Ausbreitung (III 234). Indem Wagner in den Werken seiner Vorgänger das hervorhebt, was sie als Kinder ihrer Zeit unvollendet liessen und nach den Grenzen menschlicher Begabung unvollendet lassen mussten, indem er ferner, wenigstens für den Augenblick, jene Errungenschaften in den Hintergrund rückt, auf welchen sein eigenes Schaffen fusst, und ohne welche es gar nicht möglich gewesen wäre, erscheint er selbst nicht mehr als organisches Glied einer langen Kette, nicht als Nachfolger und Vollender des durch Gluck, Mozart und Weber Begonnenen, sondern als der Schöpfer des echten musikdramatischen Ausdruckes überhaupt, als der erste und einzige Entdecker der Wahrheit nach jahrhundertelangem Irren und Tappen im Dunkeln.

Im Grunde war Wagner aber ein viel zu tiefer Kenner der dramatischen Musik, um nicht ebensogut und besser als irgend jemand vor oder nach ihm deren trotz allen Abirrungen sich vollziehende Entwicklung zu immer grösserer Freiheit richtig zu deuten. Infolgedessen findet sich in seiner Darstellung noch eine zweite, jener ersten widersprechende Gedankenreihe, welche die in ihm selbst gipfelnde dramatische Weiterbildung gewissermassen gegen seinen Willen anerkennt. Gegen seinen Willen, denn im Prinzip hält er immer an jener ersten Voraussetzung fest. Die unaufhörliche Kreuzung beider Gedankenreihen hat die Folge, dass Wagners Sätze unbewusst doppelsinnig werden, je nachdem man sie auf die eine oder andere Auffassungsweise bezieht.*)

Die Entstehung der Oper führt Wagner auf die Willkür vornehmer Leute zurück, die an Palestrinas Kirchenmusik keinen Gefallen mehr fanden. Er hält es für bezeichnend, dass gerade Italien die Oper hervorbrachte, das einzige grosse europäische Kulturland, in welchem sich das Drama nie zu irgend welcher Bedeutung entwickelt habe. Als die Mutter der Oper, ja, als die Oper selbst erklärt er die dramatische Kantate, deren Inhalt auf alles abziele, nur nicht auf das Drama (III 231, 232). Die Arie missdeutet er im absolut musikalischen Sinne dahin, als ob es deren Wesen und Bestimmung sei, das Wort zu ignorieren (III 231, 232, 249, 250). Eine organische Zeugung der Melodie hält er in dieser Form gar nicht für möglich, da er sie nur als eine mechanisch und sklavisch gehandhabte gelten lässt

*) Vgl. „Moderne Musikästhetik in Deutschland", S. 242 und 243. Schablers Verhältnis zu Wagner ist hier nicht richtig gekennzeichnet, da der Verfasser selbst noch in landläufigen Vörurteilen befangen war.

und ihr keine durch den Inhalt bedingte Entwicklung von innen heraus zugesteht (III 313, 314). Wie die Arie, so sucht Wagner auch das Rezitativ und die Einfügung des Tanzes in die Oper dramatisch zu diskreditieren. Er will für den Augenblick nichts wissen von dem immer innigeren Zusammenwachsen dieser Ausdrucksmittel, sondern legt den Nachdruck vielmehr auf das, was von ihnen in der Zeit gleichmässig fortbestand, als auf das Neue, das sie aus sich heraussetzten (III 236).

Wagner hatte, als er „Oper und Drama" schrieb, keine Ahnung davon, dass schon 250 Jahre vor ihm gerade in Italien von Graf Bardi und Vincenzo Galilei Grundsätze aufgestellt worden waren, die den seinigen zum Verwechseln ähnlich sahen. Schon damals wurde das Wort und seine richtige Betonung für das Grundelement des musikdramatischen Ausdruckes erklärt, denn der Herr gehe vor dem Diener, und das Kind habe dem Vater oder Lehrer zu gehorchen. Textwiederholungen galten als der Gipfel der Verkehrtheit, und eine Musik, welche nicht den Bewegungen der Seele dienstbar sei, wurde als verächtlich bezeichnet. Die dramatischen Komponisten und Sänger wurden hingewiesen auf die erste beste, von Schauspielern dargestellte Tragödie oder Komödie. Da sollen sie lernen, wie man Seelenbewegungen richtig und wahr ausspreche; sie sollen auf die Betonung des einzelnen achten, wie die Stimme hoch oder tief, die Rede langsam oder schnell sei und wie die Worte accentuiert werden; sie sollen acht geben, wie der Fürst mit den Vasallen rede oder mit den ihn Anflehenden. — Die gleichen Grundsätze wurden im Jahre 1608 von Marco da Gagliano ausgesprochen in der Vorrede zur Dafne-Partitur. Gesangsverzierungen wollte dieser Komponist nur da angebracht sehen, wo der Sinn es er-

laube; auch verlangte er Übereinstimmung der Gesten und Bewegungen mit dem Tempo von Musik und Gesang. Von der Zukunft erwartete er eine noch viel grössere Vollkommenheit der musikalischen Bühnenstücke, wenn bedeutende Meister der Dichtkunst und Tonkunst Hand daran legen. Ja, sogar die Idee des Gesamtkunstwerkes sprach er aus. Er nennt die musikalischen Dramen ein wahrhaft fürstliches und überaus wohlgefälliges Schauspiel, in dem sich jede edle Kunst vereinige: „Erfindung und Disposition des Stückes, Sentenz, Stil, Anmut des Reimes, Musik, Zusammenwirkung von Stimmen und Instrumenten, ausgezeichneter Gesang, Anmut des Tanzes und der Gesten. Auch die Malerei hat nicht geringen Anteil daran durch die Darstellung des Prospektes und wirkungsvolle Anordnung der Kostüme, so dass also bei solchen musikalischen Schauspielen gleichzeitig mit dem Intellekt auch jedes edlere Gefühl durch die lieblichsten Künste, die der menschliche Geist erfunden, erregt wird."

Von alledem wusste Wagner nichts. Es blieb ihm unbekannt, dass gerade die Solo-Kantate für die Oper von grosser Wichtigkeit wurde als eine Vorschule, in welcher die dramatische Kraft der Musik erstarkte, und dass schon die venetianische Oper des 17. Jahrhunderts die leisesten Regungen der Handlung in der Musik wiederspiegelte, indem sie auf treffende Charakteristik der einzelnen Personen ausging. Es blieb ihm unbekannt, dass schon damals das Musikdrama nicht nur als eine vornehmere und höhere, sondern als die einzig berechtigte Art des Dramas ausgegeben wurde. Kurzum, er wusste nicht, dass die Oper schon in ihren Anfängen auf den gleichen Grundlagen ruhte wie seine eigenen Dramen. Er verschweigt völlig den wirklichen Entwicklungsgang der Arie, der sie aus stammelnden Anfängen durch den Geist eines Gluck, Mozart und

Weber gerade zur höchsten dramatischen Ausdrucksfähigkeit gelangen liess. Er vergisst, dass die ihm selbst beschiedenen Errungenschaften sich niemals hätten erreichen lassen, wenn nicht zuvor die Musik gerade in der Form der Arie so weit herangewachsen wäre, dass sie endlich sogar die Durchbrechung dieser Form wagen durfte.*)

Auch vom geschichtlichen Verhältnisse des Operndichters zum Opernkomponisten gibt Wagner der ihn leitenden Tendenz gemäss eine schiefe Darstellung. Er verschleiert die Tatsache, dass sich dies Verhältnis im Laufe der Zeit zu einem immer freieren gestaltete, da die zunehmende dramatische Ausdrucksfähigkeit der Musik auch dem Operndichter immer grössere Beweglichkeit gestattete. Dabei bleibt verschwiegen, das die innere Entwicklung der Opernkomposition und Operndichtung Hand in Hand ging in Form einer wechselseitigen Anregung und Befruchtung, so dass die stärkste dramatische Kraft im Musiker immer auch nach der stärksten dramatischen Anregung durch den Dichter verlangte. Wagner hebt die Perioden des Stillstandes und der Mattigkeit verallgemeinernd hervor, als ob dem Dichter überhaupt nie die Aufgabe dramatischer Gestaltung zugefallen sei, sondern die viel geringere, immer nur der allerergebenste und verwendbarste Diener des Musikers zu sein. In Metastasion sieht

---

*) Vgl. A. W. Ambros, „Geschichte der Musik", Band IV.
Emil Vogel, „Claudio Monteverdi", Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1887.
Emil Vogel, „Marco da Gagliano", ebenda, 1889.
Hermann Kretzschmar, „Die Venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis", ebenda, 1892.
Guido Adler, „Richard Wagner", 1904.

Wagner den wahren Typus des Operndichters, aber nicht des Operndichters in seiner Unfähigkeit, sondern in seinen naturgemäss notwendigen Eigenschaften. Demzufolge hält Wagner auch das falsche Verhältnis von Dichter und Komponist, das er selbst bei seinem geistigen Erwachen vorfand, und das zu bekämpfen seine Lebensaufgabe wurde, nicht für eine blosse zeitliche Verirrung der Oper, sondern für den eigentlichen Ausdruck ihres inneren Wesens (III 232). Da, wo Wagner notgedrungen die immer zunehmende Beweglichkeit und Bedeutung des Operndichters einräumen muss, rechnet er auch diesen Umstand der Oper zum Gebrechen an infolge einer Selbsttäuschung, welche ihn glauben lässt, dass immer nur der Dichter der Führer zu neuen dramatischen Möglichkeiten sein könne, während doch Fortschritte des musikdramatischen Ausdruckes ohne die bahnbrechend-schöpferische Kraft des Musikers ganz unmöglich sind (III 241, 242). Der Dichter konnte und kann in der Oper immer nur so weit gehen, als der Musiker ihm zu folgen vermag. Das reine Wortdrama existierte schon in hoher Vollendung, als die eben erst geborene Oper noch in den Kinderschuhen steckte und sich daher mit einer dürftigen dramatischen Grundlage begnügen musste. Die dramatische Dichtkunst war sozusagen der erfahrene Erzieher, die dramatische Musik die heranwachsende jugendliche Heldin. Die reifere Dichtkunst neigte sich herab und bot dem Kinde die Hand bei seinen ersten Gehversuchen; dabei durfte sie aber nicht Gebrauch machen von ihrer vollen Kraft, sonst hätte sie das zarte Geschöpf roh geschleift und der Entwicklung zu eigener Gehfähigkeit beraubt. An der Hand der geduldig zuwartenden Dichtkunst wuchs die junge dramatische Musik so mehr und mehr heran zu immer grösserer Selbständigkeit, und in gleichem

Masse hielt die Dichtkunst Schritt mit ihr, stets bereit, der Erstarkenden Gelegenheit zur Betätigung ihres freieren Vermögens zu geben. Ohne den kundigen Erzieher würde die tastende Jugend weder ihr besseres Selbst gefunden haben noch die rechten Wege dazu. Darum bleibt aber sie, die junge Heldin, doch die einzige, welche die erlösende Tat vollbringen kann und vollbringt. Die Dichtkunst kann zwar der verirrten dramatischen Musik ihr wahres Ziel, das Drama, weisen, niemals aber kann sie die Musik auf dem Wege zu diesem Ziele auch nur um einen Schritt fördern, wenn die Musik nicht aus eigener Kraft ein Vorwärtsschreiten fordert. Selbst wenn Mozart von einem Goethe mit Opernbüchern versorgt worden wäre, hätte er doch schwerlich das von ihm dramatisch Erreichte noch überbieten können. Auch Goethe hätte sich in der ganzen Anordnung und Verarbeitung des Stoffes dem damaligen Stande des musikdramatischen Ausdruckes zu fügen gehabt. Das Gesamtergebnis konnte durch ihn wohl an dichterischer Feinheit im einzelnen, nicht aber an Freiheit der dramatischen Gestaltung im ganzen gewinnen.

Die Widersprüche, in die sich Wagner seinen falschen Annahmen zufolge verwickeln muss, zeigen sich am deutlichsten in der Beurteilung, die er seinen Vorgängern angedeihen lässt. Er tritt an diese Aufgabe heran von der Voraussetzung aus, dass am fundamentalen Gebrechen der Oper selbst die edelsten Geister trotz des Aufwandes ihrer ganzen künstlerischen Lebenskraft scheitern mussten (III 226). Schon die Charakteristik Glucks ist zwar unmöglich ohne das offene oder versteckte Zugeständnis, dass die Entwicklung der Oper eben doch eine dramatische war. Wagner muss einräumen, dass Gluck den Sänger zum Organ der Absicht des Komponisten machte, und dass diese Ab-

sicht mit Bewusstsein dahin ging, dem dramatischen Inhalte der Textunterlage durch einen wahren Ausdruck derselben zu entsprechen (III 238). Auf dieser Grundlage schildert Wagner mit der ihm eigenen Meisterschaft Glucks schlichte und ehrliche Wiedergabe des in den Worten bezeichneten Gefühles und seine sinngemässe Deklamation (III 287), welcher zugleich ein Mangel an eigentlichem Sprachinstinkte anhaftet, so dass Gluck nicht aus der tieferen Eigenart der Sprache heraus schuf, sondern die Rede in Musik setzte (III 293, 294). Dieses so treffende Urteil wird dadurch aber wieder aufgehoben, dass Wagner Glucks Verharren in den engen Opernformen seiner Zeit und die Abhängigkeit seines Dichters von diesen Formen nicht als eine den Kinder- und Jünglingsjahren der Oper naturgemäss entsprechende Gebundenheit deutet, sondern als einen Beweis für die Unnatur des ganzen Genres. Wagner vergisst, dass die dramatische Musik in diesen Formen sozusagen erst gehen lernen musste, ehe sie deren Stütze entbehren und sich freier bewegen konnte. Anstatt Glucks Verdienst hervorzuheben, dass er diese Formen vermittelst ihrer selbst überwinden half, färbt Wagner den Sachverhalt so, als ob Gluck mitsamt seinem Dichter am formalen Gerüste der Oper gescheitert sei (III 237, 238).

Die dramatische Bedeutung des von den Nachfolgern Glucks geschaffenen musikalischen Ensembles charakterisiert Wagner voll Anschaulichkeit im Widerspruche mit seiner eigenen Grund-Voraussetzung. Als die wesentliche musikalische Essenz dieses Ensembles bezeichnet er aber wieder in leicht erkennbarer Absicht Rezitativ, Arie und Tanzweise; auch erklärt er die steigende Wahrheit des Ausdruckes nicht aus einem im Ensemble sich verwirklichenden dramatischen Ausdrucksbedürfnisse, sondern aus einer

äusserlichen Übertragung dessen, was nun doch einmal in Arie und Rezitativ als „schickliches Erfordernis“ erkannt worden sei (III 239, 240).

In die grösste Verlegenheit gerät Wagner bei der Würdigung Mozarts. Es war in der Tat ein schwieriges Stück, Mozart gerecht zu werden und zugleich die Auffassung zu vertreten, dass die Oper sich nach rein musikalischen Gesichtspunkten entwickelt habe. Um sich in diesem Dilemma zu helfen, ist Wagner genötigt, aufs sonderbarste zwischen unabweislicher Bewunderung und durch seine Theorie gebotener Entstellung hin und her zu schwanken. Nach der einen Seite würdigt er Mozarts Bedeutung in ebenso schönen wie treffenden Worten. Er weiss ja doch so gut wie irgend einer, dass Mozart das Wichtigste und Entscheidendste für die Musik gerade in der Oper geleistet hat (III 246), dass Mozart in der Wahrheit des dramatischen Ausdruckes und in der unendlichen Mannigfaltigkeit seiner Motivierung weit über das vor ihm Erreichte hinausging (III 247, 248). Wagner findet bei Mozart am allerersichtlichsten und überzeugendsten die einzig wahre und richtige Stellung des Musikers zum Dichter verwirklicht. Ohne dass es Mozart im entferntesten beigekommen sei, auf die Gestaltung der Oper mit gleichsam dichterischer Machtvollkommenheit einzuwirken (III 246), habe sich in seinen Hauptwerken doch eine überraschend glückliche Beziehung zwischen Dichtung und Musik ergeben. Auf dem Grunde der Mozartschen Gestalten erkennt Wagner „die scharfe und bestimmte Federzeichnung des Dichters, die durch ihre Linien und Striche die Farbe des Musikers erst bedang und ohne die jene wundervolle Musik geradeswegs unmöglich war“ (III 288). Osmin und Figaro bezeichnet Wagner als wirkliche, von einem Dichter glücklich entworfene, vom

Musiker mit wahrem Ausdruck ausgestattete individuelle Charaktere (III 270).

In unbegreiflichem Widerspruche mit sich selbst behauptet Wagner zugleich aber auch, Mozart habe nicht etwa die dramatische Ausdrucksfähigkeit der Opernformen erweitert, sondern deren „rein musikkünstlerischen Gehalt" zur höchsten Blüte entwickelt, da er „nur" den Feuerstrom seiner Musik in sie ergossen und „nur" das unerschöpfliche Vermögen der Musik dargetan habe, jeder Anforderung des Dichters zu entsprechen. Dieser Wagner glaubt, Mozart habe das formelle Gerüste der Oper eigentlich gar nicht berührt, sondern jene Formen gleich ausgebranntem Mauerwerk nackt und frostig in ihrer alten Gestalt stehen lassen. Ja, so weit vergisst sich dieser Wagner, dass er behauptet, Mozart sei an der Unfähigkeit seiner Dichter gescheitert und habe als Dramatiker „etwas Grundsätzliches" gar nicht ausgesprochen, daher gelte seine überragende Bedeutung nur für die Geschichte der Musik allgemeinhin, „keineswegs aber für die Geschichte der Oper als eines eigenen Kunstgenres im besonderen". Und diese gewaltsame Verkennung Mozarts muss nun als ein neuer Beweis dienen für Wagners Auffassung vom Wesen der Oper: Da die Oper auf einem fundamentalen Irrtume ruht, konnte selbst ein Mozart in ihr nicht seine wahre dramatische Kraft entfalten; und da selbst ein Mozart in ihr nicht seine wahre dramatische Kraft entfalten konnte, muss die Oper auf einem fundamentalen Irrtume ruhen. Vermöge dieses Zirkels leitet Wagner auch aus Mozarts Schaffen die Bestätigung ab dafür, dass die Oper „in ihrem unnatürlichen Dasein an keine Gesetze wirklicher Notwendigkeit für ihr Leben" gebunden sei (III 247, 248).

Und von dieser Voraussetzung aus beurteilt Wagner

die ganze weitere musikdramatische Entwicklung. Für deren Aufgabe hält er nicht die organische Fortbildung der von den Klassikern überkommenen Formen zu noch grösserer Freiheit und Beweglichkeit, sondern im Gegenteil den Nachweis, dass diese Formen und mit ihnen die ganze Oper nur dem Verlangen nach berauschendem und oberflächlich ergötzendem Genusse entsprungen sei (III 248, 249). Diesen Nachweis glaubt Wagner in den Opern Rossinis zu finden, indem er sich nur an deren Schwächen, nicht aber auch an ihre Vorzüge hält, woraus sich ein Gesamtbild ihres Komponisten ergibt, das im Hinblick auf dessen Meisterwerke ungerecht genannt werden muss. Rossinis wahre Bedeutung für die Geschichte der Musik besteht nicht darin, dass er ein fundamentales Gebrechen der Oper und damit deren Lebensunfähigkeit aufdeckte, sondern es besteht im Gegenteil in den wertvollen Diensten, die er der organischen Weiterbildung des in der Oper heranreifenden echten musikdramatischen Ausdruckes geleistet hat (III 250—258).

Wagner dagegen hält daran fest, dass sich die Oper in Rossinis Fehlern endgültig selbst ad absurdum geführt und damit ihre Geschichte beendet habe. Und was nach Rossini kam, ist für Wagner erst recht keine dramatische Entwicklung mehr, sondern „im Grunde nichts anderes als die Geschichte der Opernmelodie, ihrer Deutung vom künstlerisch-spekulativen und ihres Vortrages vom wirkungssüchtigen Standpunkte der Darstellung aus“ (III 257).

So verblendet ist Wagner, dass er mit dieser Auffassung sogar an seinen Liebling Weber herantritt, dessen Schaffen er sonst doch voll unvergleichlich tiefen Verständnisses beurteilt. Er unternimmt es, selbst diesen Vollblut-

dramatiker seiner Deutung der Oper gewaltsam einzufügen. Webers Verdienste um die Melodie würdigt er zwar in ungemein schönen, poesievollen Worten (III 258—260), macht seinem Vorgänger zugleich aber den ebenso schweren wie unhaltbaren Vorwurf, dass er seine Opern eben nur aus der Melodie heraus geschaffen habe, nicht nach dramatisch-dichterischen Prinzipien. Diese Auffassung lässt Weber nicht allein als Schädiger der Oper erscheinen, sondern auch als Schädiger der Volksmelodie, weil er sie durch die Verpflanzung in einen fremden Boden angeblich zum Welken brachte (III 261, 263). Gibt Wagner hier wenigstens so viel zu, dass Weber im Geiste der Volksmelodie geschrieben habe, so schreckt er später nicht einmal vor der Behauptung zurück, Weber habe gleich Rossini die absolute Melodie gepflegt, die, losgelöst vom dramatischen Zusammenhange, nichts an ihrer eigentlichen Essenz verliere (III 291). Mit dieser Behauptung färbt Wagner einen besonderen Vorzug Webers zum Fehler um. In Weber war die echt musikalische Kraft so stark, dass seine aus dem Worte geborene Melodie auch dann noch grossen Reiz wahrt, wenn sie instrumental vorgetragen wird. Daraus folgt aber keineswegs, dass sie absolut gedacht sei. Im Gegenteil, diese Eigenschaft findet sich bei allen Melodikern der höchsten Potenz, auch bei Wagner selbst. Wie viele Melodien Wagners sind auf die Militärkapellen übergegangen, ohne dass das gegen ihren dramatischen oder vokalen Wert spräche. Bei Wagner wurden die in diesem Sinne ablösbaren Melodien in seiner späteren Produktion zwar seltener; es wäre aber ganz verfehlt, deshalb den Holländer, Tannhäuser und Lohengrin niedriger einschätzen zu wollen. Das gleiche sagt uns die Gegenüberstellung eines Schubert und Hugo Wolf.

Auch daraus kann für Weber unmöglich ein Vorwurf erwachsen, dass er die ihm dargebotenen Opernbücher nicht bedingungslos hinnahm, sondern auf ihre Gestaltung Einfluss zu gewinnen suchte. Wagner vergass, dass ganz der gleiche Prozess sich in ihm selbst vollzog, wenn auch vielleicht unbewust. Er hatte es in dieser Hinsicht leicht genug: Dichter und Musiker wohnten bei ihm nahe beisammen. Die beiden konnten miteinander Zwiesprach halten und über die dramtische Grundlage des zu schaffenden Werkes beraten, ohne dass einer von ihnen auch nur einen Schritt zu gehen brauchte oder Briefe gewechselt werden mussten. Daraus konnte für Wagner selbst der Anschein entstehen, als ob der Dichter in ihm ganz unbekümmert um den Musiker konzipiere und diesem alsdann das fertige Drama zur bedingungslosen Hinnahme übergebe. In Wirklichkeit kamen aber auch Wagners Operndichtungen nur zustande durch die fortwährende Fühlung des Dichters mit dem Musiker in der Art, dass das schöpferische Vermögen und die Eigenart des Musikers einen bestimmten Charakter und eine bestimmte technische Anlage der Dichtungen aus sich bedang. Im Prinzip verfuhr Wagner nicht anders als Lortzing, und nur weil in ihm eine musikalische Persönlichkeit von solcher Grösse lebte, konnte er auch als Textdichter alle seine Vorgänger weit übertreffen. Ohne jene Forderungen des Musikers wäre die freiere Bewegung des Opernbuches sinn- und zwecklos gewesen; alsdann hätte sich der Dichter Wagner in anderer Weise ausleben müssen. Seine Opernbücher konnten so, wie sie vorliegen, nur entstehen, weil die schöpferische musikalische Kraft sie in dieser Gestalt verlangte. In einem an Karl Gaillard gerichteten Briefe vom Jahre 1844 gibt Wagner selbst die Bestätigung dessen: „Ehe ich daran

gehe," schreibt er, „einen Vers zu machen, ja, eine Szene zu entwerfen, bin ich bereits in dem musikalischen Dufte meiner Schöpfung berauscht; ich habe alle charakteristischen Motive im Kopfe, so dass, wenn dann die Verse fertig und die Szenen geordnet sind, für mich die eigentliche Oper ebenfalls schon fertig ist, und die detaillierte musikalische Behandlung mehr eine ruhige und besonnene Nacharbeit, welcher der Moment des eigentlichen Produzierens bereits vorausgegangen ist."

Was sich bei Wagner innerhalb einer über jedes herkömmliche Mass begabten Persönlichkeit vollzog, das vollzieht sich sonst zwischen zwei getrennten Persönlichkeiten, und demgemäss gestaltete sich auch das Verhältnis Webers zu seinen Librettisten. Webers Bestreben, den Dichter so zu leiten, dass nicht nur dramatische, sondern eben musikdramatische Wirkung erzielt wurde, deutet Wagner aber dahin, als ob Weber im Festhalten eines künstlerischen Grundirrtumes nicht das Drama, sondern seine Melodie zum obersten Gesetze gemacht, den Dichter mit dogmatischer Grausamkeit geknechtet und in musikalischem Egoismus ganz für seine Zwecke verbraucht habe (III 262, 289). Wagner findet bei Weber die unnatürliche Stellung des Musikers zum Drama im Vergleiche mit Rossini noch verstärkt (III 288); insbesondere die Euryanthe hält Wagner für das Werk eines Musikers, der das Drama aus der absoluten Melodie heraus konstruieren wollte und daher vom Dichter verlangte, dass er dieser Melodie gewissermassen nur nachdichten solle (III 289, 290). Die solchermassen gedeutete Euryanthe verwertet Wagner alsdann wieder zur Bestätigung seiner Auffassung vom Wesen der Oper, indem er auf beiden Seiten einen Widerspruch konstruiert, der in Wirklichkeit gar nicht vorhanden ist

(III 293). So wenig in Webers Natur der Widerspruch lag zwischen dem Streben nach absoluter Melodie einerseits und dramatischem Ausdrucke andererseits, so wenig liegt dieser Widerspruch der gesamten vorwagnerschen Oper zugrunde. Alle wahrhaft grossen Meister der Oper fussten von je mehr oder weniger bewusst auf dem gleichen Grundprinzip wie Wagner: auf dem Prinzip des aus der Musik neu geborenen Dramas. Nicht darin besteht Wagners Verdienst, dass er dieses Prinzip überhaupt erst schuf, sondern darin, dass er es in seiner Verwirklichung noch um vieles höher hob als alle Vorgänger. Wagner selbst konnte vermöge der Leidenschaftlichkeit seines künstlerischen Wollens nicht mehr historisch gerecht bleiben, noch sich gestehen, dass er nur vollendete, was andere begannen. Zu dieser Verkennung trieb ihn aber nicht etwa bewusste Selbsttäuschung oder gar Neid und Verkleinerungssucht — nein, o nein! Über solche Niedrigkeit blieb er hoch erhaben, dazu war er nach Geist und Charakter viel zu gross. Was ihn den wahren Sachverhalt, den er doch in ruhigen Stunden mit staunenswerter Klarheit übersah, so sehr entstellen machte, das war der Bann und Zwang einer falschen Theorie, der er sich ganz und gar gefangen gab, und die ihn nun gefesselt hielt wie eine Manie.

II.

Enthielte Wagners Schrift nichts anderes als das, was wir bisher aus ihr kennen gelernt haben, so hätte sie schwerlich die Geister in nachhaltige Erregung versetzt, sondern

wäre von allen Seiten als eine Entstellung allgemein bekannter Tatsachen durchschaut und abgelehnt worden. Ein Irrtum von so nackter, offenkundiger Einseitigkeit war in Fragen von grundlegender künstlerischer Bedeutung bei Wagner aber gar nicht möglich. Nur dadurch konnte er in seinen theoretischen Reflexionen aufs neue so sehr in die Irre gehen, dass ihm wieder wie im Kunstwerk der Zukunft eine grosse, der Verwirklichung harrende Idee vorschwebte, deren durch die Gewalt seines Genius bedingte heftige Verfolgung ihn Mass und Ziel vergessen liess. Nach all den Einseitigkeiten und Übertreibungen, die sich bei seiner weit ausholenden Arbeit sozusagen als Abfall mit ergaben, bleiben uns als besseres Teil nun noch jene Gedanken übrig, die sein wahres Wesen in sich schliessen und ihn weit hinausheben nicht nur über alle Fachgenossen, sondern über die Mehrzahl derer, die jemals ähnliche Probleme erörtert haben. Beide Gedankenreihen — die einseitig entstellende und die das grosse neue Werk verkündende — gehen nicht etwa sauber geschieden nebeneinander her, sondern kreuzen und vermischen sich endlos, ganz wie im Kunstwerk der Zukunft, ohne dass der von der Fülle seiner Ideen bedrängte Meister selbst davon eine Ahnung hatte. Das ist der Grund, warum auch das Urteil über „Oper und Drama“ so verschieden war und sein musste, und warum die Lektüre der Schrift so beschwerlich bleibt für alle, denen es ernstlich zu tun ist um die Erfassung ihres eigentlichen, tieferen Sinnes. Das von uns gewählte Verfahren lässt zwar viel verloren gehen von dem Schwung und Glanz, womit Wagner seine Darlegungen so überreich ausgestattet hat, auch trübt es die Ungezwungenheit und den natürlichen Fluss des Vortrages, aber es hat vielleicht den Vorzug der Klarheit. Und Klarheit über den tat-

sächlichen Wert dessen, was Wagner als Schriftsteller und Ästhetiker geäussert hat, tut uns vor allem not.

Über seine politische Unreife, die ihn im Untergange des Staates allein das Heil erblicken liess, hat Wagner selbst später gelächelt. Im Geleitwort zur zweiten Auflage von „Oper und Drama" gesteht er mit Behagen, die Sache nicht so schlimm gemeint und, wohl überlegt, gegen das Fortbestehen des Staates nichts einzuwenden zu haben (VIII 196). Immer lag seinen revolutionären Anwandlungen ein menschlich tiefes, echt religiöses Fühlen und Denken zugrunde, das nur durch die vorschnelle Übertragung auf eine heterogene Wirklichkeit zur Schwärmerei ausartete. Wie im Kunstwerk der Zukunft, bekämpft er auch in Oper und Drama die Annahme eines bewussten, persönlichen Gottes; er glaubt nicht an die willkürlichen Bestimmungen einer ausserweltlichen Macht, die im Mirakel Natur und Mensch zugleich aufhebe (85). Die Faktoren der Geschichte erscheinen ihm nicht als willenlose Werkzeuge einer solchen Macht, noch das Ziel der Geschichte als ein von einem höheren Geiste von Anfang an mit Bewusstsein erstrebtes, so dass die Gesinnungen der herrschenden Hauptpersonen aus dem untergelegten Bewusstsein dieses leitenden Weltgeistes erklärt werden könnten. Wagner findet durch eine solche Auffassung die unbewusste Zwecktätigkeit alles Geschehens, wie die unbewusste Notwendigkeit der Motive missverstanden, und die geschichtlichen Handlungen dadurch erst recht als willkürliche gedeutet (49, 50). Wagners eigenes, sittliches Fühlen ruht auf dem Grunde des autonomen, vom menschlichen Geiste sich selbst gegebenen und als notwendig erkannten allgemeinsamen Sittengesetzes. Sittlich-religiöses Bewusstsein in seinem Sinne bekunden wir

nicht durch die Befolgung einer blossen äusseren Pflicht, sondern nur dann, wenn wir aus uns selbst handeln und zwar so, wie wir nicht anders handeln können. Das Fundament der von ihm gemeinten „Religion der Zukunft" liegt somit in der freien Selbstbestimmung der Individualität, und so lange werde es auf Erden verschiedene Religionen geben, bis wir nur diese eine Religion noch haben werden (72, 73).

Ihre praktische Bewährung finden diese Grundsätze in Wagners schönen Gedanken über die nur durch die Liebe ermöglichte wahre Teilnahme der gereiften Lebenserfahrung an dem Wirken und Streben des Unerfahrenen, und über die Bedingungen dieser Erfahrung selbst (75, 76). Antigone, wie der Mythos vom Ödipus sie überliefert, stellt Wagner als ein Vorbild wahrer Sittlichkeit hin: sie versinnlicht die Macht der Unwillkür im unbewussten, naturnotwendigen Handeln des Individuums (54). Sie weiss zwar, was sie tut; sie weiss aber auch, dass sie es tun muss, dass sie keine Wahl hat und nach der Notwendigkeit der Liebe handelt; sie weiss, dass sie dieser unbewussten zwingenden Notwendigkeit der Selbstvernichtung aus Sympathie zu gehorchen hat. Und in diesem Bewusstsein des Unbewussten ist sie der vollendete Mensch, die Liebe in ihrer höchsten Fülle und Allmacht (63).

Der tiefe sittliche Ernst, der Wagners ganze Persönlichkeit beseelt, kennzeichnet auch sein Wirken als Schriftsteller. In „Oper und Drama" ist es vor allem der Kritiker in ihm, der dem Künstler freie Bahn zu schaffen sucht, indem er seine Aufgabe mit einer nur dem grossen Charakter eigenen Wahrhaftigkeit und Unerschrockenheit erfasst. Von der Kritik, wie sie im

Getriebe des Tages geübt wird, hat Wagner nur eine geringe Meinung. Es ist zwar gewiss eine Übertreibung, wenn er dieser Kritik in ihrer Gesamtheit nachsagt, dass sie in bloss ästhetischer Willkür mit einer gewissen Scheu und Vorsicht abstrakte Meinungen äussere, dass sie nie ganz erfüllt sei vom Wesen der Kunst, immer nur an der Oberfläche der Erscheinungen hafte und von der ewigen Unterhaltung des Irrtums lebe (III 226, 227). In den Glauben, dass nur die Künstler zur Ausübung der wahren Kritik berufen seien, konnte aber gerade Wagner sehr leicht verfallen, da sich in seiner Person wie durch ein Wunder alle ausschlaggebenden musikalischen Faktoren der Zeit vereinten. Er allein überblickte die notwendige Fortbildung des Erreichten, weil nur er seine eigenen Gedanken kannte, und weil seine Gedanken jene Fortbildung in sich schlossen. Und da ihm das Geschick neben der künstlerischen Begabung noch die eines grossen Schriftstellers mit in die Wiege gelegt hatte, so wurde er zugleich auch der bedeutendste produktive musikalische Kritiker seiner Epoche. Als solcher hält er sich zwar, wie wir gesehen haben, nicht frei von Einseitigkeiten und Entstellungen. Trotzdem waren es vor allem seine kritischen Erörterungen, welche die Schrift über Oper und Drama berühmt gemacht haben. Während Wagner die Entwicklung der Oper zum wahren dramatischen Ausdrucke nur gelegentlich erwähnt und in einem gewissen Widerspruche mit sich selbst schildert er der ganzen Tendenz seiner Ausführungen gemäss einheitlich und geschlossen ihre nach dem allgemeinen Gesetze künstlerischen Werdens sich vollziehenden inneren Kämpfe und Verirrungen. Mit scharfem Blick erkennt er alle zutage tretenden Gebrechen und geht überall auf den

Hauptpunkt zurück: die Verwirklichung des Dramas. Aus seiner kritischen Erkenntnis gewinnt er alsdann die Kraft und Zuversicht zu seinem eigenen reformatorischen Wirken, und im Ausdrucke dieser Zuversicht kommt wieder die ganze Überlegenheit seiner Persönlichkeit zur Geltung, der überquellende Reichtum seiner Sprache und Gedanken, die hinreissende Macht seines Temperamentes und seiner durch nichts zu beirrenden künstlerischen Überzeugung.

Sobald wir uns auf diesen Standpunkt stellen und die von Wagner aufgezeigten Schwächen der Oper nicht mehr als Folgen einer fundamentalen, dem ganzen Genre zugrunde liegenden Verirrung nehmen, — sobald wir also Wagners prinzipielle Übertreibung ausmerzen, erhält seine ganze Darstellung einen veränderten, gesunderen Sinn. In anderem Lichte erscheint alsdann sein Hinweis auf das ursprüngliche unorganische Nebeneinander von Tanzweise, Arie und Rezitativ (III 236), auf die Abhängigkeit der Arie vom Sängervirtuosen und ihre formale Erstarrung (III 235, 314), auf die schablonenhaft-stereotypen Opernbücher eines Metastasio (III 232, 236, 237) wie auf die Tatsache, dass selbst ein Gluck und Mozart die Opernformen zwar mit kostbarem Inhalt erfüllen, aber noch nicht entbehren konnten (III 238, 248).

Je mehr sich Wagner den musikalischen Zuständen seiner Zeit nähert, um so bedeutender entfaltet sich seine kritische Kraft. Er unterscheidet in der Entwicklung der Oper zwei Richtungen, eine ernste und eine frivole (III 234). Als einen Vertreter der ersteren nennt er Spontini, dessen Verhältnis zum unselbständig-willfährigen Dichter er meisterhaft charakterisiert (III 240—243). Der typische Vertreter der frivolen Richtung ist

Rossini. Dass Wagners Würdigung dieses Komponisten nicht ganz gerecht bleibt, haben wir zuvor erfahren. Trotzdem darf sie als eine glänzende gelten, wenn man sich dazu versteht, von ihren Einseitigkeiten abzusehen, wenn man sie also nur auf die Fehler Rossinis bezieht, nicht auch auf seine Vorzüge. Sobald man diese Konzession macht, tritt der leicht gesinnte Italiener in Wagners Schilderung leibhaftig vor uns: Rossini, der so oft die nackte, ohrgefällige, absolut melodische Melodie anschlug, der sich um die Form nur so weit kümmerte, als sie seinen amüsanten Gaukeleien dienlich war, der den Wünschen der Sänger, Instrumentalisten, des Operndichters und des Publikums auf das bereitwilligste entgegen zu kommen sich befliss (III 251—253).

Alles in allem hält Wagner aber die dramatischen Schwächen eines Spontini und Rossini noch für relativ harmlos. Sein ganzer Zorn und seine heftigste Entrüstung gilt der damaligen modernen, sogenannten „grossen" Oper. Auf deren Vernichtung hat er es in erster Linie abgesehen, daher gewinnt im Kampfe mit ihr seine Kritik den höchsten Schwung und grössten Reiz, und daher sind gerade diese Partien von Oper und Drama so bekannt und berühmt geworden.

Diese „grosse" Oper nennt Wagner einen unbeschreiblich konfusen Wechselbalg, hervorgegangen aus einer Vermengung der ernsten, frivolen und der von Weber in ihrer Reinheit vertretenen nationalen Richtung (III 244, 259, 260, 266). Das Wesen des Deutsch-Nationalen, wie es in der Volksmelodie zum wahrsten Ausdruck kommt, sieht der allem kleinlichen Chauvinismus abholde Wagner aber in dem Freisein von aller lokal-nationellen Sonder-

lichkeit und im ungefärbten Ausdrucke des Reinmenschlichen. Nach dieser Richtung findet er die wahre Bestimmung des deutschen Geistes, nicht in der „Lüge“ von seinen spezifischen Qualitäten (III 261, 262). Und gerade dies wahrhaft Volkstümliche vermochte der Vertreter der „grossen“ Oper nicht zu erfassen. Nur das Sonderliche, in welchem sich ihm die Besonderheit des Volkstümlichen kundgab, nur ein starr und stereotyp Gewordenes blieb in seinen Händen und musste in diesen Händen zum modischen Kuriosum werden. Wie man in der Kleidermode jede beliebige Einzelheit fremder, bisher unbeachteter Volkstrachten zu unnatürlichem Ausputze verwendete, so wurden in der Oper einzelne, vom Leben verborgener Nationalitäten losgelöste Züge in Melodie und Rhythmus auf das scheckige Gerüste überlebter, inhaltsloser Formen gesetzt. Hand in Hand mit diesem Streben ging jene Veränderung im Verhältnisse der darstellenden Faktoren zueinander, welche als die „Emanzipation der Massen“ bezeichnet wurde. Von dieser Neuerung und ihren Auswüchsen entwirft Wagner eine packende Schilderung. Er sieht in ihr den Kreislauf des Dramas zu seiner tödlichen Schmach erfüllt: die individuellen Persönlichkeiten, zu denen einst der Chor des Volkes sich verdichtet hatte, verschwammen in buntscheckige, massenhafte Umgebung ohne Mittelpunkt. Als diese Umgebung gilt uns in der Oper der ganze ungeheure szenische Apparat, der durch Maschinen, gemalte Leinwand und bunte Kleider uns als Stimme des Chores zuschreit: „Ich bin Ich, und keine Oper ist ausser mir!“ (266—269). Der Drang der Oper zum „Historischen“ führte zur hysterischen Verrücktheit, zur Neuromantik (III 271—276, 286).

Der wichtigste Vertreter dessen, was Wagner Neuromantik nennt, ist Meyerbeer. Wagner weiss sehr wohl, dass sein schonungsloser Angriff auf diesen berühmtesten Opernkomponisten seinerzeit ihm von mancher Seite den Vorwurf des unbezähmtesten Neides eintragen werde. Er leugnet auch nicht, dass er lange mit sich kämpfte, ehe er sich zu dem, was er tat und wie er es tat, entschloss. Bei ruhiger Überlegung musste er sich aber gestehen, dass er nur feig und unwürdig selbstbesorgt handeln würde, wenn er sich nicht gerade so ausspräche, wie er es tat. Er fühlt die Notwendigkeit, sich selbst und sein eigenes Wollen bestimmt kund zu geben und vollkommen verständlich zu machen. Das kann er aber nur dadurch dass er den Schaden aufdeckt ohne Ansehen der Person. Hätte er vor Meyerbeer Halt gemacht, so konnte er „Oper und Drama" entweder gar nicht schreiben, oder er musste die Wirkung absichtlich verstümmeln. Dass er einst zu Meyerbeer persönliche Beziehungen unterhielt und damals selbst gerade so irrte, wie der jetzt von ihm Bekämpfte, kann erst recht kein Grund sein, eine sachliche Auseinandersetzung zu unterlassen (III 223—225). Um nicht allzu grausam zu werden, will Wagner dem Komponisten des Propheten nicht die ganze Verderbnis zur Last legen, sondern nur die Züge des Wahnsinns in ihm betrachten, durch welche er bedauernswürdig und abmahnend, nicht aber verachtungswert erscheint. Die Natur dieses Wahnsinns muss Wagner aber um der ewigen Kunst willen völlig enthüllen, weil er nur auf diesem Wege freie Bahn gewinnen kann für die ihm selbst zugewiesene höhere Mission (III 295, 296). Als das eigentliche Geheimnis der Meyerbeerschen Musik erkennt Wagner den Effekt, worunter er eine Wirkung ohne Ur-

sache versteht. An einer Hauptszene des Propheten erläutert er seine Meinung in der ganzen Überlegenheit seines reineren, grösseren Künstlertums. Doch behauptet er nicht, dass es Meyerbeer ganz an Talent gebreche. Er räumt im Gegenteil ein, dass sich dessen Musik in ihren besten Momenten „zu der Höhe des allerunbestreitbarsten, grössten künstlerischen Vermögens" erhebe, ja, dass es ihr zuweilen gelinge, den reichsten, edelsten und seelenergreifendsten Ausdruck zu finden (III 286—287, 293—295, 299—307).

Und welches — also fragt Wagner — ist der eigentliche und tiefere Grund des ganzen, in Meyerbeer verkörperten Verfalles? Wie war es möglich, dass ein in Wirklichkeit doch reich begabter Musiker sich so weit verirren konnte? (III 307.) Diese Frage schliesst den Kern des Problems ein, das Wagner zu lösen unternommen hat, in ihr gipfelt die ganze Schrift über Oper und Drama.

Die Antwort lag nahe genug; sie war von allen geahnt, wenn auch nicht deutlich gewusst. Wagner findet sie fast schon ausgesprochen in einem der modernen Oper gewidmeten Artikel der „Gegenwart". Aber der Verfasser ringt sich noch nicht zur vollen Klarheit durch. Er will sich ein Haus bauen lassen und wendet sich an den Skulptor oder Tapezierer. Der Architekt, der auch den Skulptor und Tapezierer und sonst alle bei Herrichtung des Hauses nötigen Helfer mit in sich begreift, weil er ihrer gemeinsamen Tätigkeit Zweck und Anordnung gibt, der fällt ihm nicht ein. Und doch wandelt er, aber eben nur unbewusst, auf dem Wege des Heils, sein Weg ist in Wirklichkeit der Weg aus dem Irrtum. Fast scheut sich Wagner, die kurze Formel der Aufdeckung

dieses Irrtums mit erhobener Stimme auszusprechen, weil er sich schämen möchte, etwas so Klares, Einfaches und in sich selbst Gewisses mit der Bedeutung einer wichtigen Neuigkeit kund zu tun. Wenn er diese Formel nun dennoch mit stärkerer Betonung ausspricht, wenn er also erklärt, die Verirrung der Oper besteht darin,

> dass ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war,

so tut er dies keineswegs in dem eitlen Wahne, etwas Neues gefunden zu haben, sondern in der Absicht, den in dieser Formel aufgedeckten Irrtum handgreiflich deutlich hinzustellen, um so gegen die unselige Halbheit zu Felde zu ziehen, die sich in Kunst und Kritik ausgebreitet hat (III 228—231, 233, 308). Seine ganze Schrift will nichts anderes dartun, als dass aus dem Zusammenwirken der modernen Musik mit der dramatischen Dichtkunst dem musikalischen Drama eine nie zuvor geahnte Bedeutung zuteil werden könne, aber nicht auf dem von Meyerbeer eingeschlagenen Wege, sondern im Gegenteil aus einer Unterordnung der Musik unter die vom Dichter vorgezeichnete dramatische Absicht, mit anderen Worten, nicht dadurch, dass die Musik das für sie zugeschnittene Drama in sich aufgehen lasse, sondern dass sie vernünftigerweise in dem wirklichen Drama aufgehe (III 263, 308). Die Musik als eine Kunst des Ausdruckes kann (bei ihrem Zusammengehen mit der Dichtkunst) nur wahr sein, wenn sie sich naturgemäss auf das bezieht, was sie ausdrücken soll: in der Oper ist dies ganz entschieden das Gefühl des Redenden und Darstellenden, und eine Musik, die dies mit überzeugendster Wirkung

tut, ist gerade das, was sie irgend sein kann. Eine Musik, die (in der Oper) aber mehr zu sein trachtet, die sich nicht auf einen auszudrückenden Gegenstand beziehen, sondern ihn selbst erfüllen, d. h. dieser Gegenstand zugleich s e i n will, ist im Grunde gar keine Musik mehr, sondern ein von Musik und Dichtkunst phantastisch abstrahiertes Unding, das sich in Wahrheit nur als Karrikatur verwirklichen kann. Die irgend wirkungsvolle Musik ist in der Oper nie etwas anderes gewesen als Ausdruck (III 243, 244) oder ein liebendes, empfangendes und in der Empfängnis rückhaltlos sich hingebendes W e i b. Ein Weib, das nicht liebt, nennt Wagner die unwürdigste und widerlichste Erscheinung der Welt. In bewundernswerten Zügen zeichnet er die Typen des nicht-liebenden Weibes: die Buhlerin, die Kokette und die Prüde. Diese Typen überträgt er auf die wichtigsten Opernerscheinungen seiner Zeit: als Buhlerin gilt ihm die italienische, als Kokette die französische, als Prüde die „sogenannte" deutsche Oper. Die (wahre dramatische) Musik aber hat mit diesen Ausartungen ebensowenig etwas gemein wie das wahre Weib. Die (wahre dramatische) Musik soll ein Weib sein, das wirklich liebt, das seine Tugend in seinen Stolz, seinen Stolz aber in sein Opfer setzt, in das Opfer, mit dem es nicht einen T e i l seines Wesens, sondern sein ganzes Wesen in der reichsten Fülle seiner Fähigkeit hingibt, wenn es empfängt. Das Empfangene froh und freudig zu gebären, das ist die Tat des Weibes, und um Taten zu wirken, braucht daher das Weib nur ganz das zu sein, was es ist, durchaus aber nicht etwas zu w o l l e n: denn es kann nur eines wollen — Weib sein! Bei Mozart zeigte sich die Musik in dieser Gestalt. Mozart war als (dramatischer) Musiker der Natur seiner Kunst nach nicht

im mindesten etwas anderes, als unbedingt liebendes Weib. Und eben deshalb gewann seine Musik so unendlich reiche Individualität und vermochte so sicher und bestimmt in reichster, überschwenglichster Fülle zu charakterisieren (III 316—320).

Wagners kritischer Zweck ist mit diesem Ergebnisse erreicht. Nun steht ihm aber noch die Lösung der schwierigeren Aufgabe bevor, auf dem gewonnenen Fundamente die Bedingungen zu entwickeln, aus welchen das wahre musikalische Drama in seinem Sinn erstehen soll. Hat er zuvor gezeigt, was die Vergangenheit verfehlte, so will er jetzt zeigen, was die Zukunft an dessen Stelle zu setzen habe.

In das Gebiet der **Dichtkunst** fallen seine Bemerkungen über die Bedeutung der Sprachwurzeln, des Stabreims (126—138), der dichterischen Rhythmik (103—108) und Accentuation (117—126). Vom dramatischen Dichter verlangt Wagner, dass er die darzustellende Handlung im leicht übersehbaren Bilde zusammendränge. Denn: keine Handlung des Lebens steht vereinzelt da; sie hat einen Zusammenhang mit den Handlungen anderer Menschen, durch die sie, gleichwie aus dem individuellen Gefühle des Handelnden selbst, bedingt wird. Den schwächsten Zusammenhang haben nur kleine, unbedeutende Handlungen, die weniger der Stärke eines notwendigen Gefühles als der Willkür der Laune zur Erklärung bedürfen. Je grösser und entscheidender jedoch eine Handlung ist, je mehr sie nur aus der Stärke eines notwendigen Gefühles erklärt werden kann, in einem desto bestimmteren und weiteren Zusammenhange steht sie auch mit den Handlungen an-

derer. Eine grosse, das Wesen des Menschen nach einer Richtung hin am ersichtlichsten und erschöpfendsten darstellende Handlung geht nur aus der Reibung mannigfaltiger und starker Gegensätze hervor. Um diese Gegensätze selbst gerecht beurteilen und die in ihnen sich kundgebenden Handlungen aus den individuellen Gefühlen der Handelnden begreifen zu können, muss eine grosse Handlung (daher) in einem weiten Kreise von Beziehungen dargestellt werden, denn erst in diesem Kreise ist sie zu verstehen. Die erste und eigentümlichste Aufgabe des Dichters besteht demnach darin, dass er einen solchen Kreis von vornherein in das Auge fasst, seinen Umfang vollkommen ermisst, jede Einzelheit der in ihm liegenden Beziehungen genau nach ihrem Masse und ihrem Verhältnisse zur Haupthandlung erforscht und nun das Mass seines Verständnisses von ihnen zu dem Masse ihrer Verständlichkeit als künstlerische Erscheinung macht, indem er ihren weiten Kreis nach seinem Mittelpunkte hin zusammendrängt und ihn so zur verständnisgebenden Peripherie des Helden verdichtet. Diese Verdichtung ist das eigentliche Werk des dichtenden Verstandes (80).

Um diese verdichtete, aber nur gedachte Wirklichkeit dem Gefühle mitzuteilen, muss der Verstand sie in einem Bilde darstellen, und dies Bild ist nicht mehr sein Werk, sondern das der Phantasie, denn nur durch die Phantasie vermag der Verstand mit dem (künstlerischen) Gefühle zu verkehren. Das Bild der Erscheinungen aber, in welchem das (künstlerische) Gefühl einzig diese zu begreifen vermag, kommt zustande durch das im Dichter sich vollziehende Wunder (81).

Das Wunder im Dichterwerke unterscheidet sich von dem Wunder im religiösen Dogma dadurch, dass es nicht

wie dieses die Natur der Dinge aufhebt, sondern vielmehr sie dem Gefühle begreiflich macht. Das jüdisch-christliche Wunder zerriss den Zusammenhang der natürlichen Erscheinungen, um den göttlichen Willen als über der Natur stehend erscheinen zu lassen. Die grundsätzliche Verneinung des Verstandes war etwas vom Wunderfordernden wie Wunderwirkenden gebieterisch Vorausgesetztes, wogegen der absolute Glaube das vom Wundertäter Geforderte und vom Wunderempfangenden Gewährte war. Dem dichtenden Verstande dagegen liegt für den Eindruck seiner Mitteilung gar nichts am Glauben, sondern nur am Gefühlsverständnis. Er will einen grossen Zusammenhang natürlicher Erscheinungen in einem schnell verständlichen Bilde darstellen, und dieses Bild muss daher ein den Erscheinungen in der Weise entsprechendes sein, dass das unwillkürliche Gefühl es ohne Widerstreben aufnimmt, nicht aber zur Deutung erst aufgefordert wird (82).

Stellen wir uns das Verfahren des Dichters in der Bildung seines Wunders deutlicher vor, so sehen wir zunächst, dass er, um einen grossen Zusammenhang gegenseitig sich bedingender Handlungen zu verständlichem Überblicke darstellen zu können, diese Handlungen in sich selbst zu einem Masse zusammendrängen muss, in welchem sie bei leichtester Übersichtlichkeit dennoch nichts von der Fülle ihres Inhaltes verlieren. Ein blosses Kürzen oder Ausscheiden geringerer Handlungsmomente würde an sich die beibehaltenen Momente nur entstellen, da diese stärkeren Momente der Handlung für das Gefühl einzig als Steigerung aus ihren geringeren Momenten gerechtfertigt werden können. Die um des dichterisch übersichtlichen Raumes willen ausgeschiedenen Momente müssen

daher in die beibehaltenen Hauptmomente selbst mit übergetragen werden, d. h. sie müssen in ihnen auf irgend welche, für das Gefühl kenntliche Weise mitenthalten sein. Die Spitze einer Handlung ist an sich ein flüchtig vorübergehender Moment, der als reine Tatsache vollkommen bedeutungslos ist, sobald er nicht aus Gesinnungen motiviert erscheint, die an sich unser Mitgefühl in Anspruch nehmen: die Häufung solcher Momente muss den Dichter aller Fähigkeit berauben, sie an unser Gefühl zu rechtfertigen, denn diese Rechtfertigung, die Darlegung der Motive, ist es eben, was den Raum des Kunstwerkes einzunehmen hat, der vollkommen vergeudet wäre, wenn er von einer Masse unzurechtfertigender Handlungsmomente erfüllt würde.

Im Interesse der Verständlichkeit hat der Dichter daher die Momente der Handlung so zu beschränken, dass er den nötigen Raum für die volle Motivierung der beibehaltenen gewinne: alle die Motive, die in den ausgeschiedenen Momenten versteckt lagen, muss er dem Motive zur Haupthandlung in einer Weise einfügen, dass sie dieses nicht zersplittern, sondern als ein Ganzes verstärken (83). Denn wie die Häufung von unmotivierten oder nicht genügend motivierten Bühnenvorgängen die dramatische Wirkung schädigt, so können auch viele Motive bei gedrängter Handlung nur klein, launenhaft und unwürdig erscheinen und unmöglich anders als in der Karikatur zu einer grossen Handlung verwendet werden (89, 90).

Die Verstärkung des Motives bedingt notwendig aber auch wieder die Verstärkung des Handlungsmomentes selbst, der an sich nur die entsprechende Äusserung des Motives ist. Ein starkes Motiv kann sich nicht in einem schwachen Handlungsmomente äussern; Handlung und

Motiv müssten dadurch unverständlich werden. Die dramatische Handlung muss demgemäss eine verstärkte, mächtige und in ihrer Einheit umfangreichere sein, als wie sie das gewöhnliche Leben hervorbringt, in welchem ganz dieselbe Handlung sich nur im Zusammenhange mit vielen Nebenhandlungen in einem ausgebreiteten Raume und in einer grösseren Zeitausdehnung zutrug. In dieser vielhandlichen Zerstreutheit über Raum und Zeit vermag der Mensch seine eigene Lebenstätigkeit (aber) nicht zu verstehen. Das für das Verständnis zusammengedrängte Bild dieser Tätigkeit gelangt ihm (erst) in der vom Dichter geschaffenen Gestalt zur Anschauung, in welcher diese Tätigkeit zu einem verstärktesten Momente verdichtet ist, das an sich allerdings ungewöhnlich und wunderhaft erscheint, seine Ungewöhnlichkeit und Wunderhaftigkeit aber in sich verschliesst und vom Beschauer keineswegs als Wunder aufgefasst, sondern als verständlichste Darstellung der Wirklichkeit begriffen wird. Vermöge dieses Wunders ist der Dichter fähig, die unermesslichsten Zusammenhänge in allerverständlichster Einheit darzustellen (84, 85). Vermöge dieses Wunders ist er der Wissende des Unbewussten, der absichtliche Darsteller des Unwillkürlichen, der aus dem Bewusstsein zu dem Unbewusstsein spricht (128). Am ersichtlichsten offenbart sich diese unbewusst schöpferische Wunderkraft im Mythos (31, 32, 39) und im Volkslied, welches eine unwillkürliche Darlegung des Volksgeistes durch künstlerisches Vermögen genannt werden darf, und daher auch nur von demjenigen geschaffen werden kann, der selbst wieder naiv-unbewusstes Volk geworden ist (III 249, 313).

Die Ausdruckselemente der Musik, — Harmonie, Rhythmus und Melodie — charakterisiert Wagner ähnlich

wie im Kunstwerk der Zukunft: Harmonie und Rhythmus sind nur die gestaltenden Organe, erst die Melodie ist die wirkliche Gestalt der Musik selbst, so wie das Innere wohl der Grund und die Bedingung für das Äussere ist, in dem Äusseren sich aber erst das Innere deutlich und bestimmt kundgibt (III 309). Für die Vokal- oder Versmelodie bedeutet die Harmonie das gebärende Element, das die dichterische Absicht als zeugenden Samen aufnimmt, um ihn nach den eigensten Bedingungen seines weiblichen Organismus zur fertigen Erscheinung zu gestalten. Die Melodie, wie sie auf der Oberfläche der Harmonie erscheint, bleibt für ihren entscheidenden, rein musikalischen Ausdruck einzig aus dem von unten her wirkenden Grunde der Harmonie bedingt: wie sie sich selbst als horizontale Reihe kundgibt, hängt sie durch eine senkrechte Kette mit diesem Grunde zusammen. Diese Kette ist der harmonische Akkord, der als eine vertikale Reihe nächstverwandter Töne aus dem Grundtone nach der Oberfläche zu aufsteigt. Das Miterklingen dieses Akkordes gibt dem Tone der Melodie erst die besondere Bedeutung, nach welcher er zu einem unterschiedenen Momente des Ausdruckes als einzig bezeichnet verwendet wurde (155, 156). So erscheint die Melodie als horizontale Ausdehnung, als Oberfläche oder Physiognomie der Harmonie: sie ist der Wasserspiegel, der dem Dichter sein eigenes Bild zurückspiegelt Dieses Bild ist die (in Tönen) verwirklichte Absicht des Dichters, die Erlösung des dichterischen Gedankens zum tiefempfundenen Bewusstsein höchster Gefühlsfreiheit, das gewollte und dargetane Unwillkürliche, das bewusste und deutlich verkündete Unbewusste (142, 146, 147). Das Verhältnis der Vokal- oder Versmelodie zum Orchester als dem Träger der

Harmonie versinnlicht Wagner in einem herrlich geschauten Bilde, zu dem der Dichter und Ästhetiker in ihm gleichviel beigetragen haben. Das Orchester als bewältigte Harmonie stellt er dem tiefen, dennoch aber bis auf den Grund vom Sonnenlichte erhellten klaren Gebirgslandsee gleich, die Versmelodie dem auf den Rücken des Sees gesetzten, frei sich bewegenden Nachen (171—173).

Im Wesen der Melodie findet Wagner zugleich auch am deutlichsten die untrennbare Einheit von Form und Inhalt bestätigt: Jede wahre Melodie ist die Äusserung eines inneren Organismus, sie muss daher, wenn sie organisch entstanden sein soll, gerade eben auch ihre Form sich selbst gestalten, und zwar eine Form, wie sie ihrem inneren Wesen zur bestimmtesten Mitteilung entspricht (III 314). Denn die bestimmte Art des Ausdrucks (oder der sinnlichen Erscheinungsform) ermöglicht in Wahrheit immer erst die bestimmte Art des Inhalts, der ohne diesen Ausdruck (oder diese sinnliche Erscheinungsform) nie aus dem Bereiche des Gedankens in das der Wirklichkeit treten könnte (101). Somit ist die Einheitlichkeit der Form bedingt durch die Einheitlichkeit des Inhalts, wie umgekehrt aber auch die Einheitlichkeit des Inhalts nur zum Ausdruck kommen kann durch die Einheitlichkeit der künstlerischen Form (197).

Die rhythmische Gestaltung des Vokalkomponisten knüpft Wagner aufs innigste an die rhythmische Accentuation des Dichters: Der rein musikalische Takt bietet dem Dichter Möglichkeiten dar, denen er für den nur gesprochenen Wortvers von vornherein entsagen muss (123), da der Ton im musikalischen Takte nicht nur der Dauer nach genau bestimmt, sondern auch nach seinen rhythmischen Bruchteilen auf das Mannigfaltigste zerlegt

werden kann (124). Diesen Takt (im weitesten Sinne) hat der Dichter-Musiker aber nach dem von ihm beabsichtigten Ausdrucke allein zu bestimmen, er muss ihn selbst zu einem kenntlichen Masse machen, nicht etwa als ein solches sich aufnötigen lassen. Die Anordnung der stärkeren und schwächeren Accente ist daher massgebend für die Taktart und den rhythmischen Bau der Periode (125). Eine unendliche Mannigfaltigkeit steht dem Sprachverse für seine stets sinnvolle rhythmische Kundgebung zu Gebot, wenn in ihm der Sprachausdruck ganz seinem Inhalte gemäss sich zum notwendigen Aufgehen in die musikalische Melodie in der Weise anlässt, dass er diese als die Verwirklichung seiner Absicht aus sich bedingt. Durch die Zahl, Stellung und Bedeutung der Accente, sowie durch die grössere oder mindere Beweglichkeit der Senkungen zwischen den Hebungen, und ihre unerschöpflich reichen Beziehungen zu diesen ist aus dem reinen Sprachvermögen heraus eine solche Fülle mannigfaltigster rhythmischer Kundgebung bedingt, dass ihr Reichtum und die aus ihnen quellende Befruchtung des rein musikalischen Vermögens des Menschen durch jede neue, aus innerem Dichterdrange entsprungene Kunstschöpfung nur als unermesslicher sich herausstellen muss (126).

Die wichtigsten und bedeutungsvollsten Mitteilungen, die Wagner in Oper und Drama macht, beziehen sich auf die erweiterten Funktionen des Orchesters im Drama der Zukunft. Wagner hat inzwischen einen entscheidenden Schritt vorwärts getan. Die Idee des Gesamtkunstwerkes ist zurückgetreten hinter dem in ihm zur Reife gediehenen neuen musikdramatischen Organis-

mus, aus dem er alle seine künftigen Schöpfungen heraus wachsen liess. Begeistert und berauscht von seinem grossen Gedanken konnte er ihn der Welt nicht schnell genug kund tun. Er besass nicht die innere Ruhe, zu bedenken, dass er dem eigenen künstlerischen Werke vorgriff und ohne dessen lebendiges Zeugnis gar nicht verstanden werden konnte. Heute gewähren seine Ausführungen einen unersetzlichen Einblick in die letzte, entscheidende Wendung seines musikalischen Schaffens, zurzeit ihrer Niederschrift aber konnten sie keinem Leser mehr bedeuten, als ein erst noch zu erfüllendes Versprechen für die Zukunft.

Wagners seltsame divinatorische Begabung spricht schon aus seinen Gedanken über das Wesen der Klangfarbe. Seine Meinung darf als eine ahnende Vorwegnahme des von Helmholtz vertretenen Prinzips gelten. Wagner bezeichnet das musikalische Instrument als ein Echo der menschlichen Stimme von der Beschaffenheit, dass wir in ihm gewissermassen den in den musikalischen Ton aufgelösten Vokal vernehmen. Nach Helmholtz ist aber die Verschiedenheit der Vokale ebenso wie diejenige der Klangfarben bedingt durch verschiedene Kombinationen von Obertönen. Wenn Wagner also die Verschiedenheit der Klangfarben zurückführt auf gleichsam im musikalischen Ton aufgelöste Vokale, so hat er sie unbewusst auf verschiedene Kombinationen von Obertönen gegründet (165, 166).

In seiner Losgelöstheit vom Begriffe wird der Ton der Instrumente zu einer besonderen Sprache, die mit der Wortsprache nur noch eine Gefühls-, nicht aber Verstandesverwandtschaft mehr hat (165, 173, 174). Im Ausdrucke unbestimmter, ahnungsvoller Ge-

fühle liegt daher immer die Stärke der reinen Instrumentalsprache, die nur da zur Schwäche werden muss, wo der Komponist diese Gefühle auch deutlich bestimmen will (187). Die eigentümlichen Vorzüge des Orchesters macht sich der Komponist zunutze in dem der dramatischen Handlung vorausgehenden instrumentalen Vorspiel, der Ouvertüre: die willige Erwartung oder der erwartungsvolle Wille der Zuhörer ist das erste ermöglichende Moment für das Kunstwerk. Diese Erwartung hat der Dichter von vornherein für die Kundgebung seiner Absicht zu benutzen, und zwar dadurch, dass er sie — als ein unbestimmtes Gefühl — nach der Richtung seiner Absicht hinlenkt. Und keine Sprache ist hierzu vermögender als die unbestimmt bestimmende der reinen Musik, des Orchesters. Das Orchester drückt das erwartungsvolle Gefühl selbst aus, das uns vor der Erscheinung des Kunstwerkes beherrscht; je nach der Richtung hin, wo es der dichterischen Absicht entspricht, leitet und erregt es unser allgemein gespanntes Gefühl zu einer Ahnung, die eine als notwendig geforderte bestimmte Erscheinung endlich zu erfüllen hat (194).

Diese ausserordentliche, einzige Fähigkeit der Instrumentalsprache kann aber auch auf bestimmte Momente des Dramas selbst angewandt werden, wo sie vom Dichter nach einer bestimmten Absicht in Wirksamkeit gesetzt wird. Da nämlich, wo die Gebärde vollkommen ruht und die melodische Rede des Darstellers gänzlich schweigt, also da, wo das Drama aus noch unausgesprochenen inneren Stimmungen heraus sich vorbereitet, vermögen diese bis jetzt noch unausgesprochenen Stimmungen vom Orchester in der Weise ausgesprochen zu werden, dass ihre Kundgebung

den .... Charakter der Ahnung an sich trägt. Solche ahnungsvolle Stimmungen hat der Dichter uns zu erwecken, um aus ihrem Verlangen heraus uns selbst zum notwendigen Mitschöpfer des Kunstwerkes zu machen. Indem er dieses Verlangen hervorruft, verschafft er sich in unserer erregten Empfänglichkeit die seiner gestaltenden Absicht entsprechende aufnehmende Kraft (186, 187).

Jene vom Dichter notwendig in uns anzuregenden unbestimmten, ahnungsvollen Gefühle werden (aber) immer mit einer Erscheinung in Verbindung zu stehen haben, die sich wiederum an das Auge mitteilt; diese wird ein Moment der Naturumgebung oder des menschlichen Mittelpunktes dieser Umgebung selbst sein — jedenfalls ein Moment, dessen Bewegung sich noch nicht aus einem bestimmt kundgegebenen Gefühle bedingt, denn dieses kann nur die Wortsprache aussprechen. Keine Sprache (dagegen) ist fähig, eine vorbereitende Ruhe so bewegungsvoll auszudrücken als die Instrumentalsprache; diese Ruhe zum bewegungsvollen Verlangen zu steigern, ist ihr eigentümlichstes Vermögen. Was sich uns aus einer Naturszene oder schweigsamen, gebärdelosen menschlichen Erscheinung an das Auge darbietet und von dem Auge aus unser Gefühl zu ruhiger Betrachtung bestimmt, das vermag die Musik in der Weise dem Gefühle zuzuführen, dass sie, von dem Momente der Ruhe ausgehend, dies Gefühl zur Spannung und Erwartung bewegt und somit eben das Verlangen erweckt, dessen der Dichter zur Kundgebung seiner Absicht als ermöglichende Hilfe unsererseits bedarf. Diese Anregung unseres Gefühles nach einem bestimmten Gegenstande hin hat der Dichter sogar nötig, um uns selbst auf eine bestimmende Erscheinung für das Auge vorzubereiten, nämlich selbst die

Erscheinung der Naturszene oder menschlicher Persönlichkeiten uns nicht eher vorzuführen, als bis unsere auf sie erregte Erwartung sie in der Art, wie sie sich kundgibt, als notwendig, weil der Erwartung entsprechend, bedingt. Die wirkliche Erscheinung tritt (dann) als erfülltes Verlangen, als gerechtfertigte Ahnung vor uns hin (188, 189).

Im Drama Wagners wird das Orchester künftighin an dem Gesamtausdrucke aller Mitteilungen des Darstellers an das Gehör wie an das Auge einen ununterbrochenen, nach jeder Seite hin tragenden und verdeutlichenden Anteil nehmen: es ist der bewegungsvolle Mutterschoss der Musik, aus dem das einigende Band des Ausdrucks erwächst. Der Chor der griechischen Tragödie hat seine gefühlsnotwendige Bedeutung für das Drama im modernen Orchester allein zurückgelassen, um in ihm frei von aller Beengung zu unermesslich mannigfaltiger Kundgebung sich zu entwickeln; seine reale, individuell menschliche Erscheinung ist dafür aber aus der Orchestra hinauf auf die Bühne versetzt, um den im griechischen Chore liegenden Keim seiner menschlichen Individualität zu höchster selbständiger Blüte als unmittelbar handelnder und leidender Teilnehmer des Dramas selbst zu entfalten (190, 191).

Seine Anteilnahme am gesamten Bühnenvorgang wird das Orchester im Drama der Zukunft insbesondere dadurch bekunden, dass es stets auch die Gebärden der dramatischen Person in seinen Ausdruck einbezieht. Die Fähigkeit dazu gewann es aus der Begleitung der Tanzgebärde, welcher diese Begleitung eine aus ihrem Wesen bestimmte Notwendigkeit für ihre verständliche Kundgebung ist. Ihren sinnlichsten Berührungspunkt, d. h. den Punkt, wo

beide — die eine im Raume, die andere in der Zeit, die eine dem Auge, die andere dem Ohre — sich als ganz gleich und gegenseitig aus sich bedingt kundgeben, haben Tanzgebärde und Orchesterbegleitung im Rhythmus. Von diesem Punkte aus erweitert sich aber in gleichem Masse die Gebärde wie das Orchester zu dem beiden eigentümlichen Sprachvermögen. Wie die Gebärde in diesem Vermögen ein nur ihr Aussprechliches an das Auge kundgibt, so teilt das Orchester das dieser Kundgebung wiederum genau Entsprechende ganz so an das Gehör mit. Das Niedertreten des nach der Erhebung wieder gesenkten Fusses ist dem Auge ganz dasselbe, was dem Ohre der accentuierte Taktniederschlag, und so ist auch die von Instrumenten vorgetragene bewegungsvolle Tonfigur, welche die Taktniederschläge melodisch verbindet, dem Gehöre ganz dasselbe, was dem Auge die Bewegung des Fusses oder der sonstigen ausdrucksfähigen Leibesglieder zwischen ihrem dem Taktniederschlage entsprechenden Wechsel ist (176).

Den höchsten und mannigfaltigsten Ausdruck der Gebärde bedingt die dichterische Absicht, wie sie sich im Drama verwirklichen will. Die dramatische Handlung ist mit allen ihren Motiven eine bis zur Wunderbarkeit über das Leben erhobene und gesteigerte und bedarf daher notwendig auch einer Steigerung der von ihr bedingten Gebärde über das Mass der gewöhnlichen Redegebärde. Das Drama verlangt seinem Charakter gemäss nicht nur die monologische Gebärde eines einzelnen Individuums, sondern eine aus der charakteristisch beziehungsvollen Begegnung vieler Individuen zur höchsten Mannigfaltigkeit sich steigernde, sozusagen „vielstimmige“ Gebärde. (In der bildenden Kunst spricht zwar die Gebärde durchs Auge allein zu uns, ohne dass das Ohr überhaupt beschäftigt

würde, bei Aufnahme einer dramatischen Handlung dagegen verlangt der innere Sinn entweder die natürliche Ergänzung der Gebärde durch das Wort wie im gesprochenen Schauspiel, oder Ausfüllung ihrer Leerheit durch die den gefühlsmässigen Gehalt verdeutlichende Musik wie im Ballett, oder durch Wort und Musik im Verein wie in der Oper): Vergegenwärtigen wir uns nun die Erscheinung solcher scharf abgegrenzten Individualitäten in den unendlich wechselvollen Beziehungen zueinander, aus denen die mannigfaltigen Momente und Motive der Handlung sich entwickeln, und stellen wir sie uns nach dem unendlich erregenden Eindrucke vor, den ihr Anblick auf unser machtvoll gefesseltes Auge hervorbringen muss, so begreifen wir auch das Bedürfnis des Gehöres nach einem diesem Eindrucke auf das Auge volkommen entsprechenden, ihm wiederum verständlichen Eindrucke, in welchem der erste ergänzt, gerechtfertigt oder verdeutlicht erscheint; denn „durch zweier Zeugen Mund wird (erst) die (volle) Wahrheit kund." Und eben aus dem Verlangen des durch das schwesterliche Auge angeregten Gehöres gewinnt die Sprache des Orchesters ein neues, unermessliches, ohne diese Anregung stets aber schlummerndes oder — wenn aus eigenem Drange allein erweckt (wie in der Programmmusik) — unverständlich sich kundgebendes Vermögen (178, 179). Dass diese eigentümliche Sprachfähigkeit des Orchesters in der Oper sich bei weitem nicht zu der Fülle entwickelte, die ihr erreichbar ist, hat seinen Grund darin, (dass vor Wagner das Einbeziehen der Gebärde in den musikalischen Ausdruck nicht mit Bewusstsein erkannt und durchgeführt wurde) und dass ausserdem bei dem (so häufigen) Mangel aller wahrhaft dramatischen Grundlage der Oper das Gebärdenspiel für sie ganz unvermittelt aus der zur Schablone

erstarrten Tanzpantomime herübergenommen war (177, 180).

Die wichtigste Bereicherung aber und eine nur ihm eigene, nie zuvor gekannte Fähigkeit wird das Orchester im Drama der Zukunft dadurch gewinnen, dass es das in der Versmelodie des Darstellers Ausgedrückte in seiner Art aufnimmt und selbständig verwertet. Das Wort bringt ja zur Musik eine andere Art der Bestimmtheit hinzu, als die Musik allein erreichen kann. Ein Motiv, das diese Bestimmtheit durchs Wort oder auch nur durch die innerhalb des Dramas gegebene Beziehung auf eine Person, Sache oder einen Vorgang erhielt, unterscheidet sich dadurch charakteristisch von den Themen der reinen Instrumentalmusik, die sozusagen nicht von dieser Welt sind. Ein solches Motiv wahrt auch bei der wortlosen Wiederkehr im Orchester die Bestimmtheit der begriffs- und vorstellungsmässigen Beziehung, die den rein instrumentalen Themen ganz fehlt, und ist infolgedessen in seiner Gefühlsbedeutung genauer umschrieben als diese, wenn auch gewissermassen nur von aussen (Rheingold-, Walhall-, Siegfried-Motiv). Vermöge ihrer bestimmten Beziehung auf den Inhalt des Dramas — sei es auf Personen, Sachen, Ereignisse, Gedanken oder Gefühle — und vermöge ihrer nicht-instrumentalen, sondern, man darf sagen, psychologisch-dramatischen Verwendung, sind solche Motive geeignet, bei ihrer wortlosen Wiederkehr im Orchester Aufschlüsse besonderer Art zu geben: sie enthüllen die unausgesprochenen Gedanken, Gefühle und Erinnerungen der dramatischen Person. Was diese im Augenblicke denkt, was in ihrer Erinnerung auftaucht oder selbst nur unbewusst in ihr fortwirkt, das hören wir im Orchester als tönende Melodie, als Ausdruck einer blossen seeli-

schen Regung. Die orchestrale Erscheinung des uns in seiner bestimmten Beziehung vertrauten Motives wird zum Schlüssel der gegenwärtigen Situation.

Wenn im Lohengrin unmittelbar nach dem jähen Zusammenbruche des jungen Eheglückes im Orchester das Motiv wieder ertönt: „Fühl' ich zu dir so süss mein Herz entbrennen", so spricht diese Melodie nicht allein durch ihren rein musikalischen Gehalt zu uns, sondern vermöge der ihr innewohnenden bestimmten dramatischen Beziehung weckt sie die Erinnerung an die unmittelbar zuvor von dem jetzt so unglücklichen Paare genossene Liebesseligkeit, vermehrt dadurch den tragischen Kontrast und gibt so unserem Mitgefühl eine bestimmte vorstellungsmässige Richtung. Das Orchester wird zu einem über der Situation stehenden Gedanken- und Gefühlsinterpreten, der den Schleier hebt von den im Drama verknüpften Seelen und unter Umständen tiefere Einblicke in ihr Innenleben gewährt, als sie selbst durch Worte, Mienen und Gebärden eröffnen können.

Jedoch nicht dadurch betätigt das Orchester diese Fähigkeit, dass es die unausgesprochenen Gedanken und Gefühle der dramatischen Personen nur äusserlich andeutet durch die blosse Wiederaufnahme bestimmter Motive und deren äussere Verknüpfung mit früheren dramatischen Vorgängen — bis zu diesem Punkte ist das Verfahren rein mechanisch und kann, nachdem es einmal entdeckt war, beliebig oft angewandt werden von jedem, der auch nur die Technik der musikalischen Komposition beherrscht. Die eigentlich geistige Bedeutung erhält dieser ganze orchestrale Prozess erst dadurch, dass der Komponist mit der gedenkenden Wiederaufnahme eines bestimmten Motives viel mehr gibt als nur die blosse Erinnerung,

dass er nämlich den der betreffenden Situation entsprechenden seelischen Ausdruck verwirklicht oder den in der Erinnerung liegenden Gefühlsgehalt. Dies allein ist es, was dem Wiedererscheinen jenes Motives in Lohengrin so tiefe Bedeutung verleiht: nicht die nackte Erinnerung an das, was war, sondern der in dieser Erinnerung liegende, durch das Orchester versinnlichte wehmutsvolle Schmerz. Die äussere, erinnernde Wiederanknüpfung des Motives ist zwar unerlässlich, damit die gedenkende Beziehung überhaupt zustande komme. Einem Hörer, der das Motiv nach der Katastrophe nicht als mit jenem zärtlichen Liebesmotive identisch erkennt, fehlt die erste Voraussetzung, die ihn befähigte, den ganzen musikalisch-dramatischen Sinn der Szene zu erfassen. Diesen ganzen Sinn hat er aber — es sei wiederholt — auch dann noch nicht erfasst, wenn er der erinnernden Beziehung als solchen inne wird, sondern erst durch verständnisvolles Aufnehmen des in der erinnernden Beziehung verwirklichten künstlerisch-seelischen Gehaltes.

Das solchermassen angewandte Orchester vermag aber noch mehr zu sagen: indem es Einblick gewährt in das, was die dramatische Person unausgesprochen fühlt und denkt, lässt es uns teilnehmen am organischen Werden und Wachsen ihrer Gefühle und offenbart auch von diesem Vorgange in einer gewissen Hinsicht Wesentlicheres, als die dramatische Person selbst in Worten und Gebärden anzudeuten vermag. Denn das Orchester verfügt über den Gefühlsausdruck in Tönen, der zwar an begriffsmässiger Bestimmtheit zurücksteht hinter dem des Wortes, um so nachhaltiger aber die verborgenen, dunkleren Seiten des seelischen Lebens zur Geltung bringt. Vermöge dieser Eigenschaft übermittelt das künstlerisch gehandhabte

Orchester in der gedenkenden Wiederaufnahme bestimmter Motive nicht nur den in Worten unaus g e s p r o c h e n e n Gefühlsgehalt des jeweiligen Momentes, sondern die in Worten überhaupt un a u s s p r e c h l i c h e n, in diesem Gefühlsgehalte aufgehobenen u n b e w u s s t e n Gedanken- und Vorstellungselemente. Diese zweite Erkenntnis verhält sich zu jener ersten als vertiefende Ergänzung: war zuvor nur davon die Rede, dass die gedenkende Wiederaufnahme eines Motives durch das Orchester den G e f ü h l s gehalt der erinnernden Beziehung erschliesse, so wird diese Erschliessung nun auch noch ausgedehnt auf die verborgensten Bestandteile desselben.

Wagner selbst drückt diese ganze Erkenntnis in den folgenden Sätzen aus, die, so dunkel und schwerverständlich sie insbesondere im Zusamenhange des Originals erscheinen mögen, doch dem Tiefsten anzureihen sind, was er überhaupt als Ästhetiker gedacht hat: Das in einer Versmelodie kundgegebene Gefühl ist eine Erscheinung, die uns, denen sie mitgeteilt wurde, so gut angehört als dem, der sie uns mitteilte, und wir können sie, wie sie dem Mitteilenden als Gedanke d. h. Erinnerung wiederkehrt, ganz ebenso als Gedanken bewahren. Der Mitteilende selbst nimmt bei Kundgebung eines neuen Gefühles dieses Gedenken nur als dem Verstande angedeuteten, ungegenwärtigen Moment auf, als gefühls z eu g e n d e n Gedanken. Wir, die wir die neue Mitteilung empfangen, vermögen aber jenes jetzt nur noch gedachte Gefühl in seiner rein melodischen Kundgebung selbst durch das Gehör festzuhalten: es ist Eigentum der reinen Musik geworden und, von dem Orchester mit entsprechendem Ausdrucke zur sinnlichen Wahrnehmung gebracht, erscheint sie (die melodische Kundgebung) uns als das Verwirklichte, Vergegenwärtigte

des vom Mitteilenden soeben nur Gedachten. Ja, selbst da, wo der gegenwärtig sich Mitteilende des früheren Gefühles sich gar nicht mehr bewusst erscheint, vermag ihr charakteristisches Erklingen im Orchester einen inneren Zusammenhang zu ergänzen und zur höchsten Verständlichkeit einer Situation beizutragen durch Deutung von Motiven, die in dieser Situation wohl enthalten sind, in ihren darstellbaren Momenten aber nicht zum hellen Vorschein kommen können. Eine Melodie dieser Art regt in uns ein Gefühl an, das uns zum Gedanken wird, an sich aber mehr als der Gedanke, nämlich der vergegenwärtigte Gefühlsinhalt des Gedankens ist. Das Mitklingen eines solchen Motives verbindet uns daher ein ungegenwärtig bedingendes mit dem aus ihm bedingten, soeben zu seiner Kundgebung sich anlassenden Gefühle; und indem wir so unsere künstlerische Auffassung zum erhellten Wahrnehmer des organischen Wachsens eines bestimmten Gefühles aus dem anderen machen, geben wir ihr das Vermögen des Denkens, d. h. hier aber: das über das Denken erhöhte unwillkürliche Wissen des im Gefühle verwirklichten Gedankens (183, 184, 185).

Diese ausgleichenden Ausdrucksmomente des Orchesters sind aber nie aus der Willkür des Musikers als etwa bloss künstliche Klangzutat zu bestimmen, sondern immer nur aus der Absicht des Dichters. Der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdruckes bleibt die Versmelodie des Darstellers: auf sie bezieht sich als Ahnung die vorbereitende absolute Orchestermelodie, aus ihr leitet sich als Erinnerung der „Gedanke" des Instrumentalmotives her (190). Sprechen diese Momente etwas mit der Situation der dramatischen Personen Unzusammenhängen-

des, ihnen Überflüssiges aus, so ist auch die Einheit des Ausdruckes durch Abweichung vom Inhalte gestört. Die blosse absolut musikalische Ausschmückung gesenkter oder vorbereitender Situationen, wie sie in der Oper zur Selbstverherrlichung der Musik in sogenannten Ritornells, Zwischenspielen und selbst auch zur Gesangsbegleitung beliebt ward, hebt die Einheit des Ausdruckes vollständig auf und wirft die Teilnahme des Gehöres auf die Kundgebung der Musik nicht mehr als Ausdruck, sondern gewissermassen als Ausgedrücktes selbst. Auch jene Momente müssen nur durch die dichterische Absicht bedingt sein, und zwar in der Weise, dass sie als Ahnung oder Erinnerung unser Gefühl immer einzig nur auf die dramatische Person und das mit ihr Zusammenhängende oder von ihr Ausgehende hinweisen (199, 200).

Diese melodischen Momente, an sich dazu geeignet, das Gefühl immer auf gleicher Höhe zu halten, werden uns durch das Orchester gewissermassen zu Gefühlswegweisern (oder, wie man später sagte, Leitmotiven) durch den ganzen vielgewundenen Bau des Dramas. An ihnen werden wir zu steten Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht, zu unmittelbaren Teilnehmern an dessen Verwirklichung. Sie werden notwendig aber nur den wichtigsten Motiven des Dramas entblüht sein, und die wichtigsten von ihnen werden wiederum an Zahl denjenigen Motiven entsprechen, die der Dichter als zusammengedrängte, verstärkte Grundmotive der ebenso verstärkten und zusammengedrängten Handlung zu den Säulen seines dramatischen Gebäudes bestimmte, die er grundsätzlich nicht in verwirrender Vielheit, sondern in plastisch zu ordnender, für leichte Übersicht notwendig bedingter geringerer Zahl verwendet. In diesen Grund-

motiven, die eben nicht Sentenzen, sondern plastische Gefühlsmomente sind, wird die Absicht des Dichters als eine durch das Gefühlsempfängnis verwirklichte am verständlichsten. Und der Musiker als Verwirklicher der Absicht des Dichters hat diese zu melodischen Momenten verdichteten Motive im vollsten Einverständnisse mit der dichterischen Absicht daher leicht so zu ordnen, dass in ihrer wohlbedingten wechselseitigen Wiederholung ihm ganz von selbst auch die höchste einheitliche musikalische Form entsteht, . . . die eben erst aus der dichterischen Absicht zu einer notwendigen, wirklich einheitlichen d. i. verständlichen sich gestalten kann (200, 201).

In der Oper hatte der Musiker eine einheitliche Form für das ganze Kunstwerk gar nicht auch nur angestrebt. Jedes einzelne Gesangsstück war eine ausgefüllte Form für sich, die mit den übrigen Tonstücken der Oper nur ihrer äusseren Struktur nach als ähnlich, keineswegs aber einem formbedingenden Inhalte nach wirklich zusammenhing. Das Zusammenhanglose war so recht eigentlich der Charakter der Opernmusik. Die zu genau unterscheidbaren melodischen Momenten gewordenen Hauptmotive der dramatischen Handlung (dagegen) bilden sich in ihrer beziehungsvollen, stets wohlbedingten, dem Reime ähnlichen Wiederkehr zu einer einheitlichen künstlerischen Form, die sich nicht nur über engere Teile des Dramas, sondern über das ganze Drama selbst als ein bindender Zusammenhang erstreckt. Der einheitliche Zusammenhang der Themen, den der Musiker zuvor in der Ouverture herzustellen sich bemühte, wird nun im Drama selbst gegeben werden. In diesem Zusammenhange ist die Verwirklichung der vollendeten einheitlichen Form erreicht, und durch diese Form

die Kundgebung eines einheitlichen Inhaltes, somit dieser Inhalt selbst in Wahrheit erst ermöglicht (201, 202, 203).

Wie sich im Drama der Zukunft aus der eigentümlichen Verwendung des Orchesters ein neuer musikalischer Organismus ergeben wird, so werden in ihm auch nicht mehr Individualitäten von so untergeordneter Beziehung zum dramatischen Hauptzwecke vorkommen, dass sie lediglich als harmonisches Füllmaterial zu verwenden wären. Bei der Gedrängtheit und Verstärkung der Motive wie der Handlungen können nur Teilnehmer an der Handlung gedacht werden, die aus ihrer notwendigen individuellen Kundgebung einen jederzeit entscheidenden Einfluss auf dieselbe äussern, also nur Persönlichkeiten, die wiederum zur musikalischen Kundgebung ihrer Individualität einer mehrstimmigen sinfonischen Unterstützung, das ist Verdeutlichung, ihrer Melodie bedürfen, keineswegs aber — ausser in nur selten erscheinenden, vollkommen gerechtfertigten und zum höchsten Verständnisse notwendigen Fällen — zur bloss harmonischen Rechtfertigung der Melodie einer anderen Person dienen können. In der Blüte des lyrischen Ergusses bei vollkommen bedingtem Anteile aller handelnden Personen und ihrer Umgebung an einem gemeinschaftlichen Gefühlausdrucke bietet sich einzig dem Tondichter die polyphonische Vokalmasse dar, der er die Wahrnehmbarmachung der Harmonie übertragen kann. Auch hier jedoch wird es seine notwendige Aufgabe bleiben, den Anteil der dramatischen Individualitäten an dem Gefühlsergusse nicht als blosse harmonische Unterstützung der Melodie kundzugeben, sondern — gerade auch im har-

monischen Zusammenklange — die Individualität der Beteiligten in bestimmter, wiederum melodischer Kundgebung sich kenntlich machen zu lassen, und eben hierin wird sein höchstes . . . Vermögen sich zu bewähren haben.

Selbst dem Chore wird im Drama der Zukunft die bloss massenhafte Kundgebung vollständig benommen werden. Eine Masse kann uns nie interessieren, sondern bloss verblüffen; nur genau unterscheidbare Individualitäten können unsere Teilnahme fesseln. Auch der zahlreicheren Umgebung, da wo sie nötig ist, den Charakter individueller Teilnahme an den Motiven und Handlungen des Dramas beizulegen, ist die notwendige Sorge des Dichters, der überall nach deutlichster Verständlichkeit seiner Anordnungen ringt. Die menschliche Umgebung einer dramatischen Handlung ausschliesslich zu einem lyrischen Momente machen, müsste sie unbedingt herabsetzen, indem dies Verfahren der Lyrik selbst zugleich eine ganz falsche Stellung im Drama zuweisen würde. Im Drama der Zukunft wird der lyrische Erguss wohlbedingt aus den vor unseren Augen zusammengedrängten Motiven erwachsen, nicht aber, wie es in der Oper so häufig der Fall war, von vornherein unmotiviert sich im Chore ausbreiten (162—164).

Die Frage, ob Dichter und Musiker sich im Drama gegenseitig zu beschränken haben, beantwortet Wagner dahin, dass Selbstbeschränkung (d. h. gegenseitige Behinderung) der beiden in ihrer letzten Konsequenz den Tod des Dramas herbeiführen oder vielmehr seine Belebung gar nicht erst ermöglichen würde. Dem Drama müsste es in solchem Falle ergehen wie dem Kranken zwischen zwei Ärzten, von denen jeder seine Geschicklichkeit nach einer entgegengesetzten Richtung der Wissenschaft hin zeigen will. Nur dann kann das musikalische Drama nach seiner

höchsten Fülle geboren werden, wenn Dichter und Musiker sich nicht beschränken oder behindern, sondern in dem sich dargebrachten Opfer ihrer höchsten Potenz gegenseitig in sich untergehen. Ist die dichterische Absicht als solche noch vorhanden und merklich, so ist sie im Ausdrucke des Musikers noch nicht verwirklicht. Ist aber der Ausdruck des Musikers als solcher noch kenntlich, so ist er auch von der dichterischen Absicht noch nicht erfüllt; und erst, wenn er in der Verwirklichung dieser Absicht als ein Besonderes, Merkliches untergeht, so ist weder Absicht noch Ausdruck mehr vorhanden, sondern das Wirkliche, was beide wollten, ist gekonnt, und dieses Wirkliche ist das Drama, bei dessen Vorführung wir weder an Absicht noch an Ausdruck mehr erinnert werden sollen, sondern dessen Inhalt als eine vor unserem Gefühle als notwendig gerechtfertigte menschliche Handlung uns unwillkürlich erfüllen soll. Das Mass des Dichtungswerten lässt sich daher von unserem Standpunkte aus also bestimmen: was nicht wert ist gesungen zu werden, ist (in einem musikalischen Drama) auch nicht der Dichtung wert. Dichter und Musiker brauchen aber nicht notwendig e i n e Person zu sein; ihr vollkommenes Zusammenwirken ist lediglich bedingt durch die Reife ihrer künstlerischen Einsicht (205—208).

Die aristokratische Forderung der E i n h e i t d e s R a u m e s u n d d e r Z e i t im Drama lehnt Wagner ab mit der Begründung, dass sich in dem einigsten Raume und in der gedrängtesten Zeit nach Belieben eine vollkommen uneinige und zusammenhanglose Handlung ausbreiten könne. Die Einheit der Handlung bedingt sich aus ihrem verständlichen Zusammenhange selbst; nur durch eines kann sie aber diesen verständlich kundgeben, und dieses ist nicht Raum und Zeit, sondern der A u s d r u c k. Dessen

Einheit allein ermöglicht die Einheitlichkeit des Eindruckes, der in Raum und Zeit auf uns sich äussert (203, 204).

Einen tiefbesorgten Blick wirft Wagner schliesslich auf die Sänger seiner Zeit. Er ist sich dessen wohl bewusst, dass er für seinen neuen musikalischen Stil auch erst die Interpreten werde zu schaffen haben; er sieht im Geiste allen Kampf und alle Not voraus, die ihm daraus noch erwachsen müssen. Als erste Bedingung eines vollendeten Ausdruckes im musikalischen Drama gilt ihm die Sprache. Leider muss er sich aber gestehen, dass den deutschen Sängern das Gefühlsverständnis für ihre Sprache verloren gegangen sei, da sie sich an schlechte Übersetzungen aus dem Italienischen und Französischen gewöhnt haben (210, 212—215). Was sollen in solcher Tradition aufgewachsene Sänger mit der ihm vorschwebenden Versmelodie anfangen? Sie müssen sich als vollkommen unfähig zu ihrer Wiedergabe im Sinne des Komponisten erweisen. Das Charakteristische dieser Melodie wird (ja gerade) in der bestimmten Bedingung ihres musikalischen Ausdruckes aus dem Sprachverse nach seiner sinnlichen und sinnigen Eigenschaft liegen; nur aus diesen Bedingungen gestaltet sie sich so, wie sie sich musikalisch kundgibt, und das stets Gegenwärtige, von uns Mitempfundene dieser Bedingungen ist wiederum die notwendige Bedingung für ihr Verständnis. Diese Melodie nun, von ihren Bedingungen, d. h. vom Sprachverse losgelöst, muss eine unverständliche und eindruckslose bleiben; könnte sie dennoch nach ihrem rein musikalischen Gehalte wirken, so würde sie wenigstens nie in dem Sinne wirken, wie sie es der dichterischen Absicht nach soll, und dies wäre, selbst wenn jene Melodie an sich dem Gehöre Gefallen er-

wecken sollte, eben die Vernichtung der dramatischen Absicht, welche in jene Melodie, wenn sie beziehungsvoll im Orchester wiederkehrt, die Bedeutung einer gemahnenden Erinnerung setzt, — eine Bedeutung, die ihr nur zu eigen sein kann, wenn sie nicht als absolute Melodie, sondern als einem kundgegebenen bestimmten Sinne entsprechend von uns erfasst worden ist und als solche bewahrt werden kann. Durch jene Sänger muss gerade das als belästigende Armut erscheinen, was in Wahrheit einem reichen Gedankengehalte am sinnvollsten und sinnfälligsten entspricht. Die grosse einheitliche Form wird völlig unkenntlich bleiben und das ganze musikalische Gebäude daher den Eindruck eines zusammenhanglosen, zerrissenen, unübersehbaren Chaos machen, dessen Dasein der Hörer sich aus nichts als der Willkür eines phantastischen, in sich unklaren, unvermögenden Musikers wird erklären können (216, 217).

Verstärkt muss dieser Eindruck noch werden durch die Erstarrung jener Sänger in einer konventionell-theatralischen Gebärdensprache, von der Wagner eine köstliche Schilderung entwirft. Welche Kämpfe stehen ihm noch bevor, um seine bessere Einsicht gerade auch gegen diese so tief gewurzelten schlechten Gewohnheiten durchzusetzen! In seinem Drama wird ja das Orchester als Organ des in Begriffen Unfassbaren namentlich auch dazu bestimmt sein, die dramatische Gebärde in der Weise zu tragen, zu deuten, ja gewissermassen erst zu ermöglichen, dass das in ihr liegende Unaussprechliche zum vollen Verständnisse gebracht wird. Man denke sich eine leidenschaftlich energische Gebärde des Darstellers, die sich plötzlich und mit schnellem Verschwinden kundgibt, vom Orchester gerade so begleitet und ausgedrückt, wie diese Gebärde

es bedarf: — bei vollkommener Übereinstimmung muss dies Zusammenwirken von ergreifender, sicher bestimmender Wirkung sein. Die bedingende Gebärde fällt auf der Bühne aber nun aus, und wir gewahren den Darsteller in irgend welcher gleichgültigen Stellung: wird nun der plötzlich ausbrechende und heftig verschwindende Orchestersturm uns nicht als ein Ausbruch der Verrücktheit des Komponisten erscheinen? (217—222.)

Das Publikum aber wird solchen verzerrenden Darbietungen ratlos gegenüberstehen: von dem scheinbar unmelodischen Gesange der Sänger ab — nämlich „unmelodisch" im Sinne der gewohnten, auf den Gesang übergetragenen Instrumentalmelodie — müsste es sich nach Genuss aus dem Orchesterspiele umsehen, und hier würde es vielleicht von einem gefesselt werden, nämlich von dem unwillkürlichen Reize einer sehr wechselvollen und mannigfaltigen Instrumentation. Gerade eine solche Aufmerksamkeit soll dem Orchester aber im Drama nicht zugewendet werden; sondern dadurch, dass es überall auf das entsprechendste der feinsten Individualität des dramatischen Motives sich anschmiegt, soll das Orchester alle Aufmerksamkeit von sich als einem Mittel des Ausdruckes ab auf den Gegenstand des Ausdruckes mit unwillkürlichem Zwange hinlenken, so dass gerade die allerreichste Orchestersprache mit dem künstlerischen Zwecke sich kundgeben soll, gewissermassen gar nicht beachtet, gar nicht gehört zu werden, nämlich nicht in ihrer mechanischen, sondern nur in ihrer organischen Wirksamkeit, in der sie eins ist mit dem Drama. Wie müsste es den dichterischen Musiker demütigen, wenn er vor seinem Drama das Publikum mit einziger und besonderer Aufmerksamkeit der Mechanik seines Orchesters zugewandt sähe und ihm eben nur das

Lob eines „sehr geschickten Instrumentalisten“ erteilt würde! Wie müsste es ihm, dem einzig aus der dramatischen Absicht Gestaltenden, zumute sein, wenn Kunstliteraten über sein Drama berichteten, sie hätten ein Textbuch gelesen und dazu Flöten, Geigen und Trompeten wunderlich durcheinander musizieren gehört? (222—224.)

Sehr gering denkt Wagner vom öffentlichen Kunstgeschmacke seiner Zeit. Mit Neid blickt er auf frühere Epochen, in welchen die Fürsten und der Adel dem Künstler verständnisvoll entgegenkamen, während jetzt die Herzlosigkeit und Feigheit des Philisters herrsche (225, 226). Wagner vermisst bei seinen Zeitgenossen den natürlichen Stachel der Ehre zu Tätigkeit und Mut; sie wollen sich nicht auf zukünftig zu vollbringende Taten hinweisen lassen, weil ihnen damit der entschuldigende Grund für ihr Beharren in unfruchtbaren Zuständen benommen würde. Gerade dies Ärgernis muss Wagner nun aber durch Oper und Drama in erhöhtem Masse geben (III 222). Er weiss sehr wohl, dass die von ihm vertretenen Anschauungen die künstlerische Ächtung über ihn heraufbeschwören werden (III 224, 225). Kindisch-kluge Literaten machen ihm ja die absonderlichsten Vorwürfe; sie finden bei ihm ein wüstes Durcheinanderwerfen aller Kunstarten oder gar groben Sensualismus. Er ist sich aber dessen bewusst, dass sein künstlerisches Wollen frei ist von solchen Verirrungen, daher kann er sich den Blödsinn dieser Ästhetiker nur durch ihre lügnerische Absicht erklären (3). Es ist ihm auch keineswegs darum zu tun, ein willkürlich erdachtes System aufzustellen, nach welchem fortan Dichter und Musiker arbeiten sollen. Er spricht bloss das ihm, dem denkenden Künstler, bewusst gewordene Unbewusste in der Natur der Sache aus, da er nach dem inneren Zusam-

menhange erfasste, was vor ihm nur getrennt gefasst worden war. Er glaubt daher nichts Neues e r funden, sondern nur jenen Zusammenhang g e funden zu haben (215). Nicht auf seine Werke als solche ist er stolz, sondern auf die künstlerische Überzeugung, die er — aus Unbewusstsein zum Bewusstsein gelangend — auf ihnen fussend gewann (209, 210).

Diese Überzeugung hält ihn aufrecht im Kampfe gegen eine Welt und lässt ihn ausharren als ein Mann. Nicht eine künstliche Unwissenheit, ein weibisches Vonsichabweisen der Erkenntnis ist seine Bestimmung, sondern ein kräftiges Bewusstsein, das ihm — mag der äussere Erfolg noch so gering sein — Heiterkeit, Hoffnung und vor allem Mut zu Taten gibt (224). Alle Halbheit weist er von sich und verlangt ein Gleiches von denen, die ihn ganz verstehen wollen (III 225). Antigone ruft er an als Schutzpatronin; unter ihrem Zeichen will er vernichten und erlösen (63, 64). So wie sie ist auch er nicht gewillt, mit dieser Welt Verträge zu schliessen, denn selbst die demütigendsten Verträge würden ihn immer noch als einen Ausgeschlossenen hinstellen (227). Dieser notgedrungene Trotz macht seine Lage aber zu einer unendlich schwierigen. Denn so hoch er sich innerlich erhaben fühlen darf über die Schwerfälligkeit und Stumpfheit seiner Zeitgenossen, so bedarf er ihrer doch als dramatischer Künstler zur Verwirklichung seines Wollens: Der Künstler kann das ihm notwendige, ihn erlösende Leben der Zukunft nicht aus s e i n e m Willen bestimmen und in das Dasein rufen; es ist das Andere, ihm Entgegengesetzte, nach dem er sich sehnt, dahin es ihn drängt, was, wenn es sich ihm von einem entgegenstehenden Pole her selbst zuführt, erst für ihn vorhanden ist, seine Erscheinung in sich aufnimmt und ihm erkenntlich

wieder zuspiegelt (228). Auf dieses erlösende Element der verständnisvollen, helfenden Allgemeinheit hat Wagner bisher aber vergebens gewartet, und so kann er sich in seiner schöpferischen Sehnsucht noch immer nur an die Hoffnung halten, dass kommende Zeiten den von ihm der Gegenwart zugeführten künstlerischen Samen zur Reife bringen werden. In diesem Gefühle darf er von sich sagen: „Der Erzeuger des Kunstwerkes der Zukunft ist niemand anderes als der Künstler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt und in ihm enthalten zu sein sich sehnt. Wer diese Sehnsucht aus seinem eigensten Vermögen in sich nährt, der lebt schon jetzt in einem besseren Leben; nur einer aber kann dies: — der Künstler!"

So klingt Wagners Schrift über Oper und Drama in vollen, herrlichen Akkorden aus, nachdem sie zuvor gerade wie das Kunstwerk der Zukunft nur allzu deutlich gezeigt hatte, dass Wagner trotz seiner Grösse so wenig wie irgend ein anderer Mensch dem Irrtum zu entgehen vermochte. Nur ungern können wir jetzt, da wir noch ganz unter dem Bann und Zauber seines Geistes stehen, die Erinnerung auffrischen daran, bis zu welch hohem Grade die einseitig leidenschaftliche Verfolgung bestimmter künstlerischer Absichten seine theoretischen Reflexionen aufs neue schädigend beeinflusste. In politisch-praktischen Fragen ist er ein Schwärmer geblieben, die Einzelkünste verkennt er noch immer in ihrem Wesen. Um die unbedingte Notwendigkeit der Vereinigung von Dichtkunst und Musik zu erhärten, führt er die Entstehung der Sprache in phantastischer Theorie auf eine vorgeschichtliche Urmelodie zurück; die Unentbehrlichkeit des Stabreims gründet er auf sensuali-

stisch gefärbte Konstruktionen; zur grösseren Ehre des musikalischen Dramas weist er die volle Deutung der Gebärde nur dem Orchester zu; sogar vom Entwicklungsgange der dramatischen Musik entwirft er eine höchst tendenziöse Schilderung, welche die gesamte Oper vor ihm als einen fundamentalen Irrtum darzustellen sucht. Alle diese Verkennungen sind für den vertrauensvollen, unkritischen Leser um so gefährlicher, da Wagner sie vielfach in ein glänzendes sprachliches Gewand kleidet, mit den anmutigsten Bildern und Gleichnissen ausschmückt und in bestrickender, hinreissender Weise vorzutragen versteht. Sie sind um so gefährlicher auch deshalb, weil sie fast unauflöslich verwoben erscheinen mit tiefen und wertvollen Erkenntnissen, so dass es nur einer angestrengten, dauernden Überlegung möglich wird, Irrtum und Wahrheit voneinander zu scheiden.

Vielleicht ist es der harten Mühe unserer kritischen Sichtung einigermassen geglückt, diese Arbeit für die Zukunft zu erleichtern und die Gedanken des Meisters gleichsam von allen Erdenschlacken loszulösen So viel Irrtum sie in sich bergen, so viel aber auch strahlendes Licht. Der politischen Schwärmerei Wagners steht ein tiefes sittlich-religiöses Gefühl gegenüber, der verwirrenden Darstellung vom Entwicklungsgange der Oper eine unvergleichliche Kritik der musikdramatischen Schäden seiner Zeit. Diese Kritik zeigt ihm die Wurzel alles Übels, die Missachtung des Dramas in der Oper, und schafft ihm das Fundament für sein eigenes reformatorisches Werk, dessen Grundzüge er in genialer Divination fertig vor sich sieht. In seinem Geiste ist die erweiterte Funktion des Orchesters ausgereift, welches fortan wie das Wort so auch die Gebärde in seinen Ausdruck einbeziehen und der dramatischen

Handlung als ein erläuterndes, vertiefendes Element in allen Zügen folgen wird, woraus von selbst die grosse, einheitliche, das ganze Drama umspannende Form erwächst. Der Chor und alle Nebenpersonen werden nur noch so weit Verwendung finden, als es ihre organische Beteiligung an den Vorgängen erlaubt. Eine innigere Verschmelzung von Wort und Ton, Vers und Melodie wird sich ergeben als früher, dadurch wird aber auch die Notwendigkeit einer gänzlichen Umgestaltung der herrschenden Operngesangskunst bedingt sein: ein harter Kampf steht Wagner bevor, um auch nur geeignete Darsteller für sein Kunstwerk der Zukunft zu gewinnen. Aus allen seinen Worten spricht aber eine Persönlichkeit von so reiner, edler Gesinnung, von so unbeugsamer Energie und nur der Sache geweihter, aufopferungswilliger Selbstlosigkeit, dass wir die sichere Verwirklichung der ihm zugewiesenen künstlerischen Mission unerschütterlichen Vertrauens voll noch einmal mit ihm vorausahnen. Er hat uns den ganzen staunenswerten Reichtum seines Inneren enthüllt, und so stehen wir schliesslich in Ehrerbietung vor seinem einzigen Wesen, zweifelnd, was wir mehr bewundern sollen: seinen Charakter und seinen Willen, seine schriftstellerische Begabung und die Tiefe seines Denkens oder seine künstlerische Schöpferkraft.

Ein Theater in Zürich

Noch während der letzten Arbeit an Oper und Drama veröffentlichte Wagner in der „Eidgenössischen Zeitung" einen warmen, respektvollen **Nachruf für Spontini.** In den Gesammelten Schriften verbindet er damit sogleich die später geschriebenen „Erinnerungen an Spontini", deren liebenswürdig überlegene, geistvolle Ironie zu dem Ernste des Nachrufes den reizvollsten Kontrast bildet. — Mitte Februar 1851 gab Wagner das Manuskript von Oper und Drama aus der Hand im Gefühle, sich nun endgültig und erschöpfend über alles ausgesprochen zu haben, was der Welt als Schriftsteller mitzuteilen seine Bestimmung sei. Schon Ende März erwachte aber aufs neue in ihm der Trieb, die dramatische Kunst seiner Zeit umgestaltend zu beeinflussen. Es entstand sein Aufsatz „Ein Theater in Zürich", mit welchem er der eigentlichen Praxis wieder näher trat. Er musste mit ansehen, dass die Züricher Bühne ein schlechtes pekuniäres Ergebnis zeitigte, obgleich er selbst den Aufführungen zuweilen seine Unterstützung lieh. Dem Grunde dieses Misserfolges sucht er nun auf die Spur zu kommen. Doch können seine prinzipiellen Ausführungen wohl ebensogut auf jedes andere, ähnlich geartete Theater jener Tage, vielleicht sogar der unsrigen übertragen werden.

Wagner schildert viele wunde Punkte des landläufigen Betriebes; bitter klagt er darüber, dass es nur in Paris noch

Originaltheater gebe, während alle übrigen Kopien seien (V 20—25). Durch diese Originalitätslosigkeit sieht er das bei den Deutschen noch lebende künstlerische Schicklichkeitsgefühl schwer gefährdet. Da dem Publikum nur schlechte Nachahmungen vorgesetzt werden oder sogenannte „grosse" Opern, so verlernt es ganz, den wahren Inhalt des Dramas zu beachten, das eigentliche Schauspiel, sei es mit oder ohne Musik (25—32, 41). Aber auch auf die Darsteller selbst üben solche Zustände einen künstlerisch entsittlichenden Einfluss aus (32, 33), und das Ergebnis dieser unheilvollen Wechselwirkung ist nichts anderes als die gegenseitige Verachtung aller beteiligten Faktoren. Dem Publikum erscheint das Theater wie ein Bettler, „dem man mechanisch ein Almosen reicht, ohne ihn dabei nur in das Auge zu fassen, durchaus unbekümmert um seine physiognomische Persönlichkeit" (34, 35). Die einzige Behörde, durch welche Theater und Publikum sich vom bürgerlichen Standpunkte aus berühren, ist die Polizei (37).

Und doch beweist die stete Anteilnahme eines grossen Teiles der Einwohnerschaft an den Vorstellungen, dass sich hier ein tiefes geistiges Bedürfnis äussere, das eben nur in der richtigen Weise befriedigt werden müsste (37, 38). Wagner verlangt die Emanzipation von Paris (43), das Einsetzen eines Theaterausschusses (39), die Förderung der einheimischen Kräfte und die Aufhebung jener Trennung, welche den Schauspielerstand zu einer besonderen, vom bürgerlichen Leben geschiedenen Kaste macht (45, 46). Ganz weist er es von der Hand, dass das Theater als ein Erziehungsinstitut angesehen werde. Eine solche Auffassung dünkt ihm „eine absolute Geringschätzung des Publikums zugleich mit einer erniedrigenden Ansicht vom Wesen der Kunst" (36, 39).

So berechtigt diese und ähnliche Forderungen Wagners waren, so mochte doch mancher besonnene Züricher Kunstfreund bedenklich den Kopf schütteln über andere Vorschläge, die er noch machte. Da er alles nur von seinem eigenen Standpunkte aus sah und sich immer noch nicht ganz von weltfremden Schwärmereien frei zu machen wusste, wandte er sich auch gegen Unzulänglichkeiten, die vom gewöhnlichen Theaterbetriebe kaum zu trennen sind, sondern nur von grossen Persönlichkeiten während der Zeit ihres Wirkens überwunden werden können. Neben hervorragenden Gedanken kamen so auch wieder höchst sonderbare Eingebungen bei ihm zutage.

Obgleich er selbst doch an seine Sänger die strengsten Anforderungen stellte, verlangte er nun doch das Aufhören eines für Schauspiel und Oper getrennten, doppelten Künstlerpersonales und statt dessen einige, einfache dramatische Kräfte. Dies einige, einfache dramatische Personal habe sich im Sommer für die im Winter zu gebenden Vorstellungen auszubilden, und zwar in der Weise, dass es mit leicht sprechbaren Schauspielen beginne, um dann nach gewonnener Beherrschung dieses Gebietes zum musikalischen Drama überzugehen (41, 42, 50). Des weiteren schlägt Wagner noch vor, man solle den allerwärts schon bestehenden Gesangvereinen eine „Richtung auf das Dramatische" geben und sogar in den öffentlichen Schulen auf die dramatische Ausbildung hinarbeiten. Als das Ziel dieser Bemühungen erscheint ihm das Aufhören des Schauspielerstandes und Theaterbetriebes in seiner ganzen jetzigen Gestalt. Jeder Fähige, so glaubt er, werde alsdann seine Neigung befriedigen und sein Talent ausüben können, ohne seine sonstige gesellschaftliche Stellung zu verlassen und in einen Stand einzutreten, der ihm die Erfüllung eines bürgerlichen Be-

rufes unmöglich mache. Durch solche Umgestaltung will Wagner aus den Theaterverhältnissen alles Industrielle vollkommen entfernen (48, 49) und dahin wirken, dass „endlich das ganze aktive Künstlerpersonal nur noch aus der Blüte einer heimisch-bürgerlichen Künstlerschaft" bestehe (51).

Von der praktischen Durchführbarkeit seiner Vorschläge ist Wagner fest überzeugt, wenn die Öffentlichkeit nur imstande sei, den Willen dazu zu fassen. Könne sie das nicht, dann möchte sich „unsere Zivilisation dem Zwecke einer höheren Vermenschlichung gegenüber selbst das Urteil ihrer Unfähigkeit gesprochen haben" (51). Das Echo, welches diese Worte sogleich an Ort und Stelle fanden, konnte aber dazu angetan sein, den überhitzten Ton allzu grosser Zuversicht etwas herabzustimmen. Es waren vor allem Liebhaber und Dilettanten, die in Wagners Vorschlägen eine Sanktion ihrer unzulänglichen dramatischen Bemühungen finden zu dürfen glaubten.

Über die „Goethestiftung"

Viel deutlicheren Ausdruck findet der eigentliche Gedanke, der Wagner beseelte, in seinem am 8. Mai noch vor dem Erscheinen von „Oper und Drama" an Liszt gerichteten Briefe „Über die Goethestiftung". Liszt hatte den Vorschlag gemacht, in Weimar einen Fonds zu gründen, aus welchem die besten Werke aller Künste mit Preisen bedacht werden sollten. Als nun von anderer Seite die bildende Kunst als besonders förderungsbedürftig bezeichnet wurde, trat Wagner mit seiner Meinung in dieser Angelegenheit hervor. Ganz konnte er sich zwar auch jetzt noch nicht frei machen von früheren Übertreibungen, es wetterleuchtet bei ihm immer noch vom Kunstwerk der Zukunft herüber. Er beklagt wieder die Zersplitterung der Kunst in einzelne Künste (V 6), deren innere Lebensfähigkeit im höchsten Sinne er eben doch bezweifeln muss (7, 8, 12, 14, 16, 17). Nach wie vor hält er die Dichtkunst für berufen, aller übrigen Kunst die wahre Wirksamkeit erst anzuweisen, und als „wirkliche" Dichtkunst gilt ihm nur das Drama. Daher erscheint ihm eine Förderung der Einzelkünste erst nach Vollendung des dramatischen Gesamtkunstwerkes berechtigt, wobei er sich überdies der wenig ausichtsreichen Hoffnung hingibt, dass die bildende Kunst angesichts des wahren Dramas freiwillig jeder Konkurrenz entsagen, sich in ehrerbietiger Scheu neigen und ihre eigenen Werke als leblose Bruchstücke preisgeben werde (17).

Diese bei Wagner zur zweiten Natur gewordenen Übertreibungen werden aber vergessen gemacht durch einen anders gearteten, mit Kraft und Temperament vorgetragenen Gedankengang, der seine eigentliche, wertvolle Meinung erschliesst und den Brief über die Goethestiftung als eine neue, hervorragende Kundgebung seiner Persönlichkeit erscheinen lässt. In unwiderstehlicher Logik strebt Wagner seinem Ziele zu und lässt keinen Zweifel mehr, dass er im Grunde doch mit feinsinnigem Verständnisse alle Künste umfasse. So sehr er, befangen durch eingewurzelte Voreingenommenheit, das Wesen der bildenden Kunst entstellen mag, so treffend weiss er es da zu deuten, wo er sich von dieser Befangenheit losringt. Es ist ihm immer klarer geworden, dass es wie ein Gesamtkunstwerk der redenden, so auch eines der bildenden Künste gebe, und dass in diesem letzteren dem Architekten die gleiche Stellung zum Maler und Bildhauer gebühre, die der Dichter gegenüber dem Musiker, Darsteller und szenischen Künstler einnimmt. Sehr fein bezeichnet Wagner in diesem Zusammenhange den Architekten als den „eigentlichen Dichter der bildenden Kunst“ (17).

Noch wichtiger aber sind Wagners Bemerkungen über die verschiedenen sinnlichen Daseinsbedingungen der einzelnen Künste. Er geht davon aus, dass der Dichter zur gleichen sinnlichen Wirklichkeit wie der bildende Künstler nur in dem auf der Bühne dargestellten Drama gelange (9). Das Manuskript des Dichters ermöglicht zwar beliebig viele Aufführungen an beliebig vielen Orten, während die Originale der bildenden Kunst „zur monumentalen Einheit verdammt“ bleiben; an und für sich kann dies Manuskript aber überhaupt noch nicht als Kunstwerk gelten, sondern höchstens als Kuriosum (6, 7). Der Maler und Bildhauer

(dagegen) hat die Mittel, sein Kunstwerk so, wie er es konzipierte und einzig seiner Fähigkeit nach auszuführen vermag, vollkommen fertig und kenntlich hinzustellen, so dass er es nun in seiner vollen, zweifellosen Wirklichkeit nur noch der künstlerischen Beurteilung zu empfehlen braucht. Die Ermöglichung eines unbefangenen Urteils über sein Werk ist ihm viel leichter gemacht als dem Dramatiker, der zur eigentlichen Darbietung seiner künstlerischen Gedanken eines komplizierten Apparates bedarf und einer besonderen, vielgestaltigen, reproduzierenden Kunst: „Die verwirklichenden Organe des Dichters sind nichts minderes als menschliche Künstler, und die Kunst der dramatischen Darstellung ist wiederum eine eigentümliche, durch und durch lebensvolle Kunst." Diese reproduzierende Kunst, die ob ihrer Kompliziertheit, um sich überhaupt betätigen zu können, wieder besonderer Institute bedarf, der Theater, bietet überdies dem Dramatiker keine so unzweifelhaft sicheren Organe zur Verwirklichung seiner Absicht, als der Bildhauer in Ton, Stein und Meissel, der Maler in Leinwand, Farbe und Pinsel zur Verfügung hat. Selbst einem Goethe gelang es nicht, auf dem Theater seinerzeit die ihm vollkommen entsprechende Darstellung zu ermöglichen (8, 9).

Und in der gleichen Lage fühlt sich Wagner selbst. Mit seinen reifsten Bestrebungen stösst er überall nur auf Ablehnung und Verkennung, und hat daher ein Recht, immer wieder darüber zu klagen, dass die deutschen Theater mit dem edelsten Geiste der Nation in gar keiner Berührung stehen, dass sie Zerstreuung für die Langeweile bieten oder Erholung von geschäftlichen Mühen und sich somit durch eine Wirksamkeit erhalten, mit welcher der wahre Dichter durchaus nichts gemein habe (10). Diese Theater

gewähren ihm, dem grössten Dramatiker der Zeit, nur s c h e i n b a r die Mittel, deren er bedarf (15). Sie geben i h m das Gesetz der Verwirklichung seiner Absicht, nicht aber, wie es doch sein sollte, er ihnen (16). Gerade diejenige Kunst, welcher eine Goethestiftung in erster Linie zu gelten hätte — die dramatische — entbehrt also am meisten, ja in Wirklichkeit einzig und allein, das ihr angemessene volle sinnliche Leben (14). Und doch hängt ihr ganzes Wohl und Wehe von der Befriedigung dieses Triebes ab. Eine blosse materielle Unterstützung des Künstlers bei Absatz seines Werkes oder seine Auszeichnung mit einem Preise bedeuten noch keine Förderung der Kunst im wahren Sinne. Denn „wer nicht die Notwendigkeit des Kunstschaffens in sich fühlt, wer nicht aus dieser Notwendigkeit schaffen m u s s, und wer erst durch die Möglichkeit eines lohnenden Absatzes oder einer lobenden Aufnahme seines Werkes zum Produzieren desselben gereizt werden soll, der wird nie ein wirkliches Kunstwerk zustande bringen." Unentbehrlich dagegen ist für den Künstler die volle sinnliche Verwirklichung seiner Gedanken. Auf diese Möglichkeit hat er ein ideales Recht, also auf die Möglichkeit, „sein gedachtes und entworfenes Werk zu der seiner Absicht entsprechenden Erscheinung zu bringen, in welcher diese seine Absicht erst wirklich verstanden, d. h. gefühlt werden kann." (13.)

Solange der dramatischen Dichtung die ihr entsprechende Bühnenwiedergabe versagt bleibt, wird sie, mit dem verwirklichten Kunstwerke des Bildners zusammengehalten, in der allerungerechtesten Missstellung dem öffentlichen Kunsturteile vorgeführt (11, 12): „Was würde uns nun der Maler und Bildhauer antworten, wenn wir ihm sagten: begnüge dich mit Papier und Bleistift,

verzichte aber auf Farbe und Pinsel, auf Stein und Meissel, denn diese gehören nicht dem Künstler, sondern der öffentlichen Industrie? Er würde erwidern, dass ihm dadurch die Möglichkeit der Verwirklichung seines künstlerischen Gedankens entzogen und er somit in den Zwang versetzt wäre, diesen Gedanken nur andeuten, nicht aber ausführen zu dürfen. Wir können ihm dann entgegnen: nun so nimm die Werkzeuge der Industrie zur Hand, wie du sie dem Dichter mit unserem industriellen Theater zumutest; ordne deine Absicht dem Zwecke und dem Materiale des Butikenschildmalers oder des Grabsteinhauers unter, so wirst du ganz dasselbe tun, was du dem Dichter mit der Verweisung auf unsere Bühne zuerkennst. Findest du, dass deine Absicht hierbei vollkommen entstellt und unverständlich gemacht werden würde, so geben wir dir dann den Rat: begnüge dich also eben auch damit, deinen Gedanken nur durch den Entwurf anzudeuten; verkaufe den Entwurf beim Kunsthändler, und du hast den Vorteil, denselben in Tausenden von gestochenen oder lithographierten Exemplaren wohlfeil verbreitet zu sehen. Sieh, hiermit begnügt sich ja auch der Dichter unserer Tage; solltest du mehr verlangen können wie er, und namentlich unter der Begünstigung einer „Goethestiftung"? In Wahrheit verlangt der bildende Künstler mehr; er will eben sein verwirklichtes Kunstwerk gefördert haben: der Bildhauer will seine Statue in Marmor oder Erz, der Maler sein Gemälde mit Farbe auf Leinwand ermöglicht und diese Ermöglichung durch einen zugesicherten Absatz seines Kunstexemplares gewährleistet sehen. Deshalb auch will er eben den Dichter von der Konkurrenz ausgeschlossen wissen, weil er diesen nur als Literaten im Sinne hat, dem sein Material leicht zu

verschaffen ist, und der durch den Buchhandel bereits seinen Zweck, sei es Lohn oder Anerkennung, erreichen kann: das, was der bildende Künstler von vornherein verschmäht, die bloss literarische Wirksamkeit, mit dem soll sich der (dramatische) Dichter ein für allemal begnügen und um dieser geforderten Begnügung willen wiederum von der Konkurrenz ausgeschlossen sein." (10, 11.)

Einer solchen Auffassung gegenüber macht Wagner das ideale Recht des Dramatikers geltend, sein eigenes Recht, da er sich unmöglich ein Theater ebenso leicht selbst verschaffen kann, wie der bildende Künstler in seinem technischen Materiale das Mittel der Darstellung gewinnt (11). Im Gefühle dessen, was er dem deutschen Volke schon geleistet hat und noch leisten wird, und erfüllt von dem Bewusstsein, dass er sich nur dann ganz ausleben könne, wenn ihm auch auf die Aufführung seiner Werke der weiteste Einfluss zustehe, verlangt Wagner, dass die Goethestiftung zunächst ausschliesslich für die ihm vorschwebenden dramatischen Zwecke verwendet werde. Er fordert „die Herstellung eines Theaters im edelsten Sinne des dichterischen Geistes der Nation, d. h. ein Theater, welches dem eigentümlichsten Gedanken des deutschen Geistes als entsprechendes Organ zu seiner Verwirklichung im dramatischen Kunstwerke diene." (16.) Die allmähliche Heranbildung eines solchen Institutes hält Wagner unter allen Umständen, an jedem Orte und bei jeder Beschaffenheit der Mittel für möglich, sobald vor allem eines bestimmt werde, nämlich dass es ein Original-Theater sei, mit anderen Worten, ein Theater in seinem Geiste. Er feuert Liszt an, in Weimar sogleich selbst ein solches Unternehmen ins Werk

zu setzen, mit oder ohne das Goethekomitee, und auf diese Weise eine wirkliche Goethestiftung zu gründen, gleichviel unter welchem Namen (17, 18, 19).

Eine Mitteilung an meine Freunde

Noch war nicht ein ganzer Monat seit Abfassung des Briefes über die Goethestiftung vergangen, als Wagner die Dichtung des „jungen Siegfried" begann und in der Zeit vom 3. bis 24. Juni 1851 vollendete. Und kaum war das geschehen, als sich in seiner unerschöpflichen Persönlichkeit unwiderstehlich wieder der Trieb regte, bei Veröffentlichung der Dichtungen zum Fliegenden Holländer, Tannhäuser und Lohengrin vollends alles auszusprechen, was er trotz der vorausgegangenen vielen und ausführlichen Kundgebungen immer noch auf dem Herzen hatte. Nach mehrwöchentlicher angestrengter Arbeit stellte er im August eine neue Schrift von ansehnlichem Umfang fertig und übergab sie als eine Mitteilung an seine Freunde der Öffentlichkeit.

Wagner spricht hier nicht sowohl als reflektierender Ästhetiker, sondern als Mensch und Künstler. Sein ganzes, tiefstes Inneres enthüllt er und darf es enthüllen, denn es birgt neben allzu begreiflicher Bitterkeit und Gereiztheit nur Adel und Grösse in sich. Er lässt den Leser sozusagen hinter die Kulissen sehen, er zeigt ihm die leidensvollen Gefühle, die Kämpfe und Stürme des Lebens, aus welchen die in seinen früheren Schriften dargelegten Anschauungen erwachsen sind. Tiefes Mitgefühl muss uns erfassen, wenn wir ihn jetzt in ein auf-

reibendes, ja verzweiflungsvolles Ringen verstrickt sehen, dessen ganzer innerer Zweck kein anderer sein konnte, als uns, den Spätergeborenen, eine geläuterte, musikdramatische Kunst zu hinterlassen. Es tritt uns seine seelische Reinheit und männlich schöne Keuschheit entgegen (IV 279, 294), seine unendliche Sehnsucht nach wahrer Liebe und Erlösung in ebenbürtiger Weiblichkeit (295), seine Dankbarkeit für opferwillige Freundschaft (338—340), die Unerschrockenheit seines Mutes (307, 308), seine grossherzige Unbekümmertheit um die Zukunft und die freie Selbstverständlichkeit, mit der er seine Freunde um ihre Hilfe für die gemeinsame künstlerische Sache angeht (344). Bei Beurteilung seiner Persönlichkeit durch andere nimmt Wagner das Recht der Entwicklung für sich in Anspruch (244); auf Grund seiner Entwicklung will er aber g a n z verstanden sein. Er kann nichts halb abgemacht sein lassen, kann nicht zugeben, dass, was Notwendigkeiten in seinem Werden waren, Gutmütigen als Zufälligkeiten erscheinen, die sie, je nach dem Grade ihrer Neigung, zu seinen Gunsten deuten dürfen (246).

Fast muss es uns widerstreben, mit kritischen Unterscheidungen heranzutreten an diese ergreifende Äusserung eines so reichen, tiefen und gequälten Künstlerherzens, dessen warm überquellendes Leben wir nüchternen Denkens abwägen sollen. Da Wagner es aber ausdrücklich als den Zweck seiner Mitteilung bezeichnet, dass sie die scheinbaren oder wirklichen Widersprüche aufzuhellen habe, welche zwischen seinen schriftstellerisch-ästhetischen und rein künstlerischen Kundgebungen gefunden wurden (230, 243, 299), so wird die ästhetische Kritik doch wohl ihres Amtes walten müssen. Der wichtigste Teil der Schrift, die bewundernswerte Darstellung, die Wagner

von seinem eigenen künstlerischen Entwicklungsgange gibt, kann dabei aber nur gestreift werden.

Von den früheren Übertreibungen kehren die wichtigsten auch diesmal wieder, doch treten sie nicht mehr mit der schroffen Einseitigkeit auf wie zuvor, sondern erscheinen aus allen Lebensumständen Wagners erklärt und menschlich näher gerückt. Seine Vermengung der künstlerischen mit der politischen Revolution lässt sich nun als eine Folge verstehen, die sich aus dem Zusammentreffen gerade dieser Zeitverhältnisse mit gerade dieser menschlich-künstlerischen Individualität notwendig ergeben musste (308). Wir sehen den in praktischen Fragen gänzlich unerfahrenen Dichter-Musiker vor uns, der zwar den politischen Splitter im Auge des Nächsten bemerkt, aber nicht den Balken im eigenen; der heute verblendet genug ist, die politischen Parteien in ihrer „höchsten Unklarheit" über das wahre Wesen der Revolution aufklären zu wollen (310), morgen aber heftig betont, dass seine ganze Anteilnahme an den politischen Ereignissen im Grunde nur künstlerischer Natur sei (309), und dass er es geradezu empörend finde, wenn man ihn für einen Politiker hält (337 Anmkg.). Es ist ja sein ganzer Stolz, dass er nicht wie der politische Charakter immer nur die Berechnung äusserer Vorteile im Auge behält, sondern sich rückhaltlos den Eindrücken hingibt, die sein Gefühl sympatetisch berühren (246, 247).

Seine früheren Behauptungen vom schlimmen Einflusse des Christentums auf die Entwicklung der Kunst sucht Wagner jetzt zu rechtfertigen, vermag das aber nur in einer gewundenen Weise (244, 245). Auch sieht er noch immer in seinem dramatischen Kunstwerke der Zukunft den einzig erstrebenswerten Gipfel alles künstlerischen

Schaffens (240, 241). Durch Verallgemeinerung seiner persönlichen Begabung wird er wieder dazu gedrängt, geschichtliche Stoffe für das Drama ganz abzulehnen und das gesprochene Schauspiel herabzusetzen (313—315, 319—320). Die Entwicklung der modernen Oper bezeichnet er wie in „Oper und Drama" als eine Entwicklung der absoluten Melodie (325), den Endreim als phantastischen Trug (329). Im modernen Verse kann er „eine natürliche Nahrung und Bedingung für die sinnliche Kundgebung des musikalischen Ausdruckes als Melodie noch nicht finden." Alles Heil erwartet er wieder von der Rückkehr zum stabgereimten Verse und dessen aus dem wirklichen Sprachaccente gewonnener natürlicher Rhythmik (326—329).

Gegen den Zwang, sein künstlerisches Wesen selbst als Schriftsteller erklären zu müssen, ist Wagner scheinbar noch immer mit einer heftigen Abneigung erfüllt. Diese Abneigung hält er für den Grund der in seinen theoretischen Auseinandersetzungen vielfach zutage tretenden Gewundenheit und Umständlichkeit des Stiles. So verhasst ist ihm das Schreiben geworden, dass er mit seiner diesmaligen Mitteilung endgültig zum letzten Male als Literat vor seinen Freunden erschienen sein möchte, wie er denn auch glaubt, seinem schriftstellerischen Drange nun bestimmt und für alle Zeit Genüge getan zu haben (330, 335). Über die tatsächliche Beschaffenheit seiner früheren Schriften ist er so sehr im unklaren, dass er meint, bei denen, die ihn immer noch nicht verstehen, bösen Willen voraussetzen zu müssen (335). Auch seine eigene Natur verkennt er im Drange der Verhältnisse in einem solchen Masse, dass er von einer auch nur einmaligen Aufführung des ihm vorschwebenden neuen grossen Werkes volle,

dauernde Befriedigung erhofft und im Augenblicke jede weitere Folge für ebenso gleichgültig wie überflüssig hält (343).

Die ihn verzehrende menschliche Sehnsucht nach Liebe und seinem Wesen entsprechender Weiblichkeit fliesst für Wagner selbst zusammen mit seinem künstlerischen Drängen und Streben. Daher glaubt er, die Liebe habe ihn zum Künstler werden lassen und vor der Verwerflichkeit eines nur kritisch-literarischen Daseins bewahrt (264, 279, 295). Das erträumte Weib, das ihm im Leben noch nicht beschieden war, sucht er sich als Künstler zu schaffen, und so sehr verwächst er mit dem Kinde seines Geistes, dass er in wirklichem, tiefem Jammer heisse Tränen vergiesst, als unabweislich die Forderung an ihn herantritt, seine Elsa um der höheren tragischen Notwendigkeit willen vernichten zu müssen (301). Unentschieden bleibe dabei, ob Wagner in der nachträglichen Deutung der von ihm geschaffenen Gestalt nicht doch in einer gewissen Weise gewaltsam verfährt, indem er seine im Grunde anders geartete Dichtung vermengt mit dem von ihm als Menschen ersehnten Weibe (301, 302). Ein gleiches gilt von der Parallelisierung seiner eigenen Lage mit der seines Lohengrin (295—299). Es mag hier gerade für ihn das Geltung gewinnen, was er später einmal an Röckel schrieb, dass nämlich der Künstler selbst vor seinem Kunstwerke, wenn es wirklich ein solches sei, wie vor einem Rätsel stehe, über das er in dieselben Täuschungen verfallen könne, wie andere.*)

*) Vgl. Arthur Drews, „Der Ideengehalt von Richard Wagners ‚Ring des Nibelungen' in seinen Beziehungen zur modernen Philosophie". 1898, S. 19.

Dass der von der Kritik so schmählich misshandelte Wagner auf seine Todfeindin noch immer nicht gut zu sprechen ist (232—234) und seine Abneigung auch auf die ästhetische Wissenschaft überträgt (235, 236), kann kaum verwunderlich erscheinen. Die Hoffnung, dass die zünftige Kritik seinerzeit ihn werde gerecht beurteilen können, hat er aufgegeben. Daher wendet er sich nicht an s i e mit seiner neuen Mitteilung, sondern an diejenigen, die ihm in einem solchen Grade zugetan sind, dass sie seine Absichten auch dann verstehen, wenn deren Verwirklichung auf der Bühne unvollkommen bleibe. In ihnen allein sieht er seine Freunde, die ihn lieben (233, 234, 243). Ausdrücklich verlangt er aber gerade von ihnen, dass sie nicht nur dem Künstler in ihm gerecht werden, sondern vor allem auch dem M e n s c h e n. Die Trennung dieser beiden verwirft er mit Entrüstung: „Ist die Absonderung des Künstlers vom Menschen eine ebenso gedankenlose wie die Scheidung der Seele vom Leibe, und steht es fest, dass nie ein Künstler geliebt, nie seine Kunst begriffen werden konnte, ohne dass er, mindestens unbewusst und unwillkürlich, auch als Mensch geliebt und mit seiner Kunst auch sein Leben verstanden wurde, so kann weniger als je gerade gegenwärtig .... ein Künstler meines Strebens geliebt und seine Kunst somit verstanden werden, wenn dieses Verständnis und jene ermöglichende Liebe nicht vor allem auch in der Sympathie d. h. dem Mitleiden und Mitfühlen mit seinem allermenschlichsten Leben begründet ist.“ (231.)

Scharf weist es Wagner auch von der Hand, als ein G e n i e im vulgären Sinne zu gelten. Diese landläufige Auffassung, die das Genie für eine durch die Willkür Gottes oder der Natur zufällig und abrupt ins Leben

tretende Wunderkraft hält, nennt er geradezu blödsinnig. Er erinnert daran, dass in Epochen allgemeiner Stagnation, wie z. B. jetzt in China, Genies nicht vorkommen, und schliesst daraus mit Recht, dass deren Auftreten zwei Faktoren voraussetze, einen im Individuum und einen in der Gemeinsamkeit gegebenen, welch letzteren er, gemäss seiner früheren Anwendung dieses Begriffes, den „kommunistischen" nennt. Wagner sieht zwar im Genie diejenige künstlerische Kraft, „die der Zucht des Staates und des herrschenden Dogmas sowie der trägen Mitwirkung an der Aufrechterhaltung zerfallener, künstlerischer Formen sich entzieht, um neue Richtungen einzuschlagen und mit dem Inhalte ihres Wesens zu beleben." Diese neuen Richtungen lässt Wagner aber durchaus nicht als willkürliche, dem einzelnen allein eigentümliche gelten, sondern nur als „Fortsetzungen einer längst bereits eingeschlagenen Hauptrichtung ...., in der sich vor und gleichzeitig neben dem einzelnen eine gemeinsame, in unendlich, mannigfache und vielfältige Individualitäten gegliederte Kraft ergoss, deren notwendiger, bewusster oder unbewusster Trieb eben die Vernichtung jener Formen durch Bildung neuer Lebens- und Kunstgestaltungen war." Jene gemeinsame Kraft ist somit in ihrer genialen Äusserung zwar nur dadurch vorhanden, dass sie im genialen Individuum zur Erscheinung kommt. Darum kann aber doch die geniale schöpferische Tat nicht als das Werk einer einzelnen, ganz für sich allein stehenden Persönlichkeit verstanden werden, sondern nur als das Werk dieser Persönlichkeit, sofern sie einem grossen, umfassenden Gedankenkreise angehört, dessen triebkräftigste Keime sie als höchstbefähigte Potenz zur Entfaltung bringt (248—251).

Wird diese kein alltägliches Gepräge tragende Auffassung auf Wagner selbst angewandt, so ergibt sie eine gewichtige Bestätigung dessen, was wir bei der Auseinandersetzung über seine eigene Stellung zur Oper gegen ihn selbst geltend gemacht haben. Während Wagner seine reformatorische Tat dahin aufgefasst wissen wollte, dass die ganze Entwicklung der Oper vor ihm ein einziger grosser Irrtum gewesen sei, dem er mit einem Schlage ein Ende machte, haben wir die Meinung vertreten, dass er nur vollendete und die letzte Konsequenz dessen zog, was seine grossen Vorgänger angebahnt hatten. Die von ihm eingeschlagene Richtung erschien uns also durchaus nicht als eine willkürliche, ihm allein angehörige, sondern als „Fortsetzung einer längst bereits eingeschlagenen Hauptrichtung ...., in der sich vor und gleichzeitig neben (ihm) eine gemeinsame, in unendlich mannigfache und vielfältige Individualitäten gegliederte Kraft ergoss, deren notwendiger, bewusster oder unbewusster Trieb eben die Vernichtung jener Formen durch Bildung neuer .... Kunstgestaltungen war." Mit anderen Worten: wir haben Wagners eigenes Wirken der Auffassung gemäss gewürdigt, die er selbst vom Wesen des Genies zwar hatte, aber im Banne einer falschen Theorie nicht auf sich selbst anzuwenden vermochte.

Mit Entschiedenheit wendet sich Wagner gegen die Annahme eines in seiner Entstehung von Zeit und Ort unabhängigen absoluten Kunstwerkes. Er erklärt eine solche Vorstellung für ein vollständiges Unding, für ein Schattenbild und Hirngespinst ästhetischer Gedankenphantasie (234, 235). Ein unentbehrliches Merkmal alles wahren künstlerischen Schaffens sieht er darin, dass es sich nach Ort, Zeit und Umständen auf das Schärfste

bestimmt kundgebe (237). In demselben Zusammenhange lehnt er alles klassizistische, bloss gattungsmässig Schöne ab (237, 239) und verlangt im Gegensatze dazu charakteristische Individualität (243). Das charakterlos Gattungsmässige identifiziert er aber sonderbarerweise mit dem Monumentalen (237 flgde.), so dass seine ganze Polemik dem Wortlaute nach gegen das letztere, dem Sinne nach gegen das erstere gerichtet ist. Diese verwirrende Gleichsetzung mag sich aus einer Verallgemeinerung dessen erklären, was Wagner in der bildenden Kunst seinerzeit antraf. Er war Kenner genug, um dessen inne zu werden, dass deren Streben nach dem Monumentalen sie lediglich das charakterlos Klassizistische erreichen lasse (238, 247). Diese beiden Begriffe flossen ihm alsdann ineinander, und in einer allzu raschen Verallgemeinerung verwarf nun er — selbst einer der monumentalsten Künstler aller Zeiten — gerade das Monumentale in der Theorie völlig. Er verlangt vom Kunstwerke die allerengste Berührung mit dem allerrealsten, sinnlichsten Leben (238, 239, 247). Der naheliegende Einwand, dass er selbst ja nicht ein Kunstwerk der Gegenwart, sondern ein solches der Zukunft predige, schreckt ihn dabei nicht im mindesten. Denn, meint er, wer von der Gestaltung der Zukunft nicht den Begriff habe, dass sie eine notwendige Konsequenz des vernünftigen Willens der Gegenwart sein müsse, der habe überhaupt auch keinen vernünftigen Begriff von der Gegenwart und von der Vergangenheit (239—241).

Das Wesen der Musik deutet Wagner immer wieder dahin, dass ihr Gehalt ein gefühlsmässiger sei, ohne dass sie imstande wäre, allein auch den Gegenstand des Gefühls genau zu bestimmen. Das kann sie nur in Verbindung mit dem Worte. Bei diesem Zusammengehen bleiben

zwar auch die verstandesmässigen Elemente des im Worte Ausgedrückten nicht ohne innere Beziehung zum spezifisch-musikalischen Gehalte, aber nur, sofern sie selbst wieder Gefühlsbedeutung gewonnen haben. In diesem Sinne darf Wagner sagen: der Inhalt dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat, ist das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche (317, 318).

Glänzend charakterisiert Wagner wieder das Wesen der „grossen" Oper und damit zugleich das seines eigenen Rienzi (257—259, 316). Alles, was er mitteilt über die Entstehung seiner Werke, über die Lebenslagen und inneren Zustände, aus welchen sie geboren wurden, trägt das Gepräge der vollendeten schriftstellerischen Meisterschaft. Wir sehen, wie der Keim seiner Schöpfungen sich aus weitumfassenden, sein ganzes jeweiliges Sein in sich schliessenden Stimmungen verdichtet (265, 294); wir sehen die ganz reflexionslose Unwillkür seines Verfahrens (272), die ihn schliesslich zum bewussten künstlerischen Wollen führt auf einer neuen, mit unbewusster Notwendigkeit von ihm eingeschlagenen Bahn (320). Wir nehmen teil an der unwillkürlich und ohne jede Berechnung sich vollziehenden Entwicklung seiner Melodie aus unselbständigen Anfängen heraus, wobei es ihm im Gegensatze zu den modischen Komponisten seiner Zeit nicht um die Melodie als solche, sondern um das in ihr ausgedrückte Gefühl zu tun ist, so dass die Melodie sich gleichsam ganz von selbst ihrem Sinn und Gehalt nach aus den Worten ergibt (324—326). Demgemäss verlangt Wagner für die Wiedergabe seiner Werke nicht in erster Linie den Sänger und dessen sinnlich schönes Organ, sondern den Darsteller, der den Sänger in sich begreift (292).

Auch die Aufhebung der alten Opernform vollzog

Wagner „durchaus nicht grundsätzlich, etwa als reflektierender Formumänderer," sondern sie erfolgte „ganz von selbst aus der Natur des Stoffes," um dessen gefühlsverständliche Darstellung durch den ihm notwendigen Ausdruck es Wagner allein zu tun war. So entstand jenes die neue Form erst ermöglichende charakteristische Gewebe der Hauptthemen, das sich nicht über eine Szene wie früher im einzelnen Operngesangstücke, sondern über das ganze Drama, und zwar in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht ausbreitet. Der Gedanke dieser neuen Form war nicht sogleich in seiner letzten, ausgereiften Gestalt vorhanden, sondern bildete sich allmählich in Wagner heran; in seinen Anfängen geht er zurück bis auf den Fliegenden Holländer, der schon organisch herauswuchs aus der zuerst entworfenen Ballade der Senta: „In diesem Stücke," sagt Wagner, „legte ich unbewusst den thematischen Keim zu der ganzen Musik der neuen Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Dramas, wie es vor meiner Seele stand; und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine „dramatische Ballade" zu nennen. Bei der endlichen Ausführung der Komposition breitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne weiter es zu wollen, nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Hauptstimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor mir. Ich hätte mit eigensinniger Absicht willkürlich als Opernkomponist verfahren müssen, wenn ich in den verschiedenen Szenen

für dieselbe wiederkehrende Stimmung neue und andere Motive hätte erfinden wollen, wozu ich, da ich eben nur die verständlichste Darstellung des Gegenstandes, nicht aber mehr ein Konglomerat von Opernstücken im Sinne hatte, natürlich nicht die mindeste Veranlassung empfand." (320—324.)

Der Kampf gegen die in Schablone erstarrte Operngesangskunst ist bei Wagner jetzt bis zum völligen Bruche mit dem Theater seiner Zeit gediehen (241, 344). Besonders scharf wendet er sich gegen die vornehmen Intendanten der Hoftheater; er findet bei ihnen nur persönliche Unfähigkeit und einen gänzlich inhaltslosen Dünkel (307, 308). Um so schwieriger gestaltet sich infolgedessen seine eigene Lage, da er sich mit Plänen von unerhörter Kühnheit trägt: er beabsichtigt, den Nibelungen-Mythos an einem eigens dazu bestimmten Feste in drei vollständigen Dramen und einem grossen Vorspiele aufzuführen. Zur Verwirklichung dieses Planes braucht er aber ein nur seinen Absichten und seinem Wollen dienstbares Theater. Daher fordert er alle, die an ihn glauben, auf, mit ihm darüber nachzudenken, wie und unter welchen Umständen das ungewöhnliche Vorhaben zur Tat werden könne, und bittet sie um ihre Hilfe.

Wagner selbst ging mit Feuereifer an das grosse Werk, trotzdem er sich infolge einer unsinnigen, in Albisbrunn gebrauchten Wasserkur und gänzlich unangebrachter anstrengender Gebirgstouren in hohem Grade überreizt und unbehaglich fühlte. Die Briefe an Uhlig lassen sehr deutlich seinen damaligen krankhaften Gemütszustand erkennen. Er ist bald abgespannt und

furchtbar ermüdet, bald aufgeregt und voll plötzlicher Lustigkeit; er schläft schlecht; sein Kopf fiebert, brennt und sticht; er fürchtet, noch einmal wahnsinnig zu werden; es ist aus mit ihm, er kann nur noch langsam absterben, und denkt täglich an seinen Tod; seine ganze Kunst gäbe er hin für Gesundheit und ein volles Lebensglück. Gallige Bitterkeit, Ärger, Unzufriedenheit, Missmut und Hochmut erfüllen ihn. So bitter ist er oft gestimmt, dass es ihm fast eine grausame Erleichterung verschafft, wenn er jemanden kränken kann, ein Elend, das ihn selbst am beklagenswertesten macht. Alles ist ihm scheinbar gleichgültig, nichts tut man ihm zu dank, und doch will er alles haben. Er benützt die Menschen und denkt zugleich klein von ihnen; er schiebt, wendet und dreht sie, wie es ihm gerade passt, und verbraucht sie ganz im Dienste seiner Sache. Die Männer lassen ihn ganz kalt, nur ein feucht glänzendes Frauenauge gibt ihm manchmal wieder neue Lust. Gegen den armen Uhlig ist er durchaus nicht immer zartfühlend. Bald überhäuft er ihn mit Aufträgen und Zurechtweisungen, bald spielt er mit ihm in unendlicher Überlegenheit wie der Löwe mit einem rührend treuen Hündchen. Fast muss man lachen beim Anblick des ganzen komplizierten Geschäftsbetriebes, der durch Uhligs Hände geht, während der hinter den Kulissen stehende Wagner treibt, lenkt, anreizt, schilt, sich mokiert, die Leute schlecht macht, dazwischen in toller Ausgelassenheit Witze reisst und Purzelbäume schlägt. — Nur wer auch diese Seite gesehen hat, kennt den ganzen Wagner jener Tage. Solche Gegensätze umfasste seine Natur! Nicht als ob er sich in seinen für die Öffentlichkeit bestimmten Kundgebungen Zwang angetan oder gar verstellt hätte. Nichts lag ihm ferner! Dazu war er überhaupt nicht

imstande. Was in der Mitteilung an seine Freunde zum Ausdruck kam, war sein besseres Selbst, der eigentliche Grundzug seiner Persönlichkeit, der immer dann Geltung gewann, wenn Wagner die ganze Herrschaft über sich besass. Daher wäre es ungerecht, ihn für die vielfach abstossenden Äusserungen seiner Überreiztheit voll verantwortlich zu machen. Er war eben krank, und in diesem Zustande zeigte sich sein Wesen in einer Verzerrung, die ihm selbst später, wenn er sie objektiv hätte überblicken können, am wenigsten sympathisch erschienen wäre und die auch keinen Einfluss übte auf seine geistige Produktion.

Für Wagners Schaffen gab es kein Hindernis. Trotz aller Verstimmung und Reizbarkeit vollendete er noch vor Abschluss des Jahres 1852 in unfassbarer Schnelligkeit die Dichtung der Nibelungen-Dramen. Etwa 30 Manuskript-Exemplare liess er auf eigene Kosten drucken, um sie an seine Freunde zu versenden. Er wollte damit dem begreiflichen Autor-Wunsche Genüge tun, dass sein Werk verständnisvoll gelesen und mit ihm geteilt werde. Zugleich wollte er aber auch der Gefahr entgehen, dass man die für die Bühne bestimmten Dramen in der Öffentlichkeit als blosses „literarisches Produkt" betrachte oder gar in den Kreis der publizistischen Besprechung ziehe. In einem kurzen Vorworte verwahrte er sich ausdrücklich gegen eine solche Behandlung (VI 260, 261).

Die kommenden Jahre — 1853 bis 1858 — widmete Wagner in der Hauptsache der musikalischen Arbeit an seinem Riesenwerke. Doch ruhte dabei auch die schriftstellerische Tätigkeit nicht ganz. Im Januar 1852 richtete er einen offenen Brief **„Über musikalische Kritik"** an Franz Brendel, den Herausgeber der Neuen Zeitschrift

für Musik. Hier kommt wieder sein sehnlicher Wunsch zum Ausdruck, für immer einer weiteren schriftstellerischen Betätigung enthoben zu sein. Er glaubt durch die bisherigen Arbeiten seine Aufgabe auf diesem Gebiete erfüllt und auch im voraus schon für die Zeitschrift Brendels das Seinige getan zu haben, indem er ihr Stoff zu kritischen Auseinandersetzungen lieferte. Doch will er sich nichts verreden. Denn wer weiss? Es könnte ihn doch noch einmal das Verlangen anwandeln, sich über einen künstlerischen Gegenstand auszusprechen (V 65).

Meisterlich schildert Wagner wieder seine Stellung zur irrregeleiteten Kritik (54), zur üblichen Schablone der Musikzeitungen (59) und Musikliteratur (63, 64). Nicht an diese kritiklose, schlechte Kritik wendet er sich mit seinem Kunstschaffen, auch nicht an das Publikum, das er als eine sinn- und herzlose Masse verloren zu geben lernte, sondern an die „neu zu gewinnende Kritik der gesunden Vernunft" (54, 55). Die Mitwirkung einer solchen Kritik zu den höchsten künstlerischen Zwecken schlägt er durchaus nicht gering an. Im Gegenteil! er hat einsehen gelernt, dass es ein ganz voreiliges und deshalb fruchtloses Bemühen sei, mit dem Kunstwerke selbst an das allgemeine Urteil herantreten zu wollen, solange überraschenden neuen Erscheinungen gegenüber ein unbefangenes Gefühl noch gar nicht vorhanden ist. Als die nächste und wichtigste Aufgabe erscheint ihm die Zerstörung dieser für den Künstler so tödlich hinderlichen Befangenheit. Er will in seinen Zeitgenossen den bewussten Willen zu der von ihm selbst gewollten neuen Kunst hervorrufen, um sich dadurch ihr Mitverlangen und ihre Mitarbeit zu sichern. Dieser Wille kann aber nur gefasst werden auf Grund einer klaren Einsicht

in das Wesen der zu vernichtenden, irregeleiteten Kunst des Tages, und diese Einsicht ist nur zu gewinnen auf dem Wege der Kritik. Daher ist Wagner davon überzeugt, dass „gerade die entscheidenste, weil zunächst notwendigste Tätigkeit für die Geburt der neuen Kunst .... sich ... jetzt sehr wohl, ja fast einzig erfolgreich in einer diesem Zwecke gewidmeten Zeitschrift ausüben" lasse (55, 56, 57).

In den unmittelbaren Forderungen, die Wagner an eine solche Zeitschrift stellt, leben aber die alten Übertreibungen des Kunstwerkes der Zukunft wieder auf, wenn auch diesmal mit der ausdrücklichen Einschränkung, dass Wagner für seine Meinung keine unbedingte Richtigkeit beanspruche, da er eben nur das ausspreche, was gerade ihm als wünschenswert erscheinen müsse (53). Er verlangt von der Kritik, dass sie nur noch für die Vereinigung der Musik mit der Dichtkunst streite, dagegen die Erscheinungen der modernen egoistischen Instrumentalmusik keiner Berücksichtigung oder auch nur Erwähnung würdige, sondern bis auf den Tod bekämpfe (60, 61). Zur Belohnung dafür werde das triumphierende Kunstwerk der Zukunft die Zeitschriften für Musik überflüssig machen, indem es die Kritiker zu Künstlern und kunstgeniessenden Menschen „erlöse." (64.) Wagner kann sich im Augenblicke gar nicht vorstellen, dass sogar nach dem Siege s e i n e r Bestrebungen noch weitere kritische Kämpfe nötig sein dürften.

Auch die **programmatischen Erläuterungen,** die Wagner in jener Zeit zu eigenen und fremden Instrumentalwerken schrieb, zeigen den ebenso tiefgreifenden wie bedenklichen Wandel seiner Auffassung der absoluten Musik. Er setzt sich mit diesen Erläuterun-

gen in Widerspruch zu den von ihm selbst in früheren Jahren ausgesprochenen Grundsätzen. In seinem „glücklichen Abend" erklärte er, allen denen die Haare von ihren albernen Köpfen raufen zu wollen, die Beethovens Sinfonien vermittels untergelegter Programme zu deuten suchen. Und nun tut er selbst, was er zuvor so entrüstet verdammte. Jetzt behauptet er in seinen Briefen an Uhlig, dass die grossen Instrumentalwerke Beethovens „nur in letzter Linie Musik, in erster Linie aber einen dichterischen Gegenstand enthalten," und glaubt deren angemessene Interpretation vor allem durch das richtige Erfassen dieses Gegenstandes bedingt. Die Coriolan-Ouverture deutet er selbst als Bild einer einzigen dramatischen Szene oder „als musikalische Begleitung einer (gedachten) pantomimischen Darstellung" (V 173, 174), und ist fest davon überzeugt, dass diese Erklärung allein das volle Verständnis des Werkes ermögliche.

Zweifellos begeht Wagner damit einen theoretischen Irrtum. Im Grunde ist der Widerspruch zwischen seinen beiden Auffasungsweisen aber nicht so schroff, wie man glauben könnte, sondern löst sich dahin, dass die künstlerische Wirklichkeit ein Kompromiss der entgegengesetzten Anschauungen zulässt, da die programmatische Erläuterung eben doch eine gewisse relative Berechtigung besitzt, solange sie einsichtig gehandhabt wird. Die Übertragung des gefühlsmässigen Gehaltes der absoluten Musik in Worte, Begriffe und Bilder kann zwar diesen Gehalt nicht erschöpfen, aber ihm durch Umschreibung nahe kommen. Sie ist also nur dann unbedingt von Übel, wenn sie das musikalisch Ausgedrückte entweder missversteht und vergewaltigt oder den Anspruch erhebt, es so vollständig wiedergegeben zu haben, dass jede andere Art

der Deutung ausgeschlossen sei. In diesem Sinne müssen auch Wagners programmatische Erläuterungen genommen werden, die zwar auf einer unhaltbaren theoretischen Voraussetzung fussen, nichtsdestoweniger aber an die Seele der Komposition rühren. Denn das eine ist gewiss: wenn schon einmal eine solche Umschreibung der Coriolan-Ouverture versucht wird, so kann sie nicht aus einem tieferen, innigeren Verständnisse geboren werden und keinen schöneren, poesievolleren Ausdruck finden, als er Wagner zu Gebot steht bei seiner Schilderung der in Beethovens Musik furchtbar hin und her wogenden „Gefühlsschlacht."

Bei Erläuterung seiner eigenen Ouvertüren und Vorspiele kann Wagner mit Recht geltend machen, dass er selbst am besten wissen müsse, wie sie gemeint seien. Ausserdem lässt deren ganze Anlage und ihr Aufbau aus Motiven der nachfolgenden dramatischen Handlung die Beziehung auf diese als natürlich, ja notwendig erscheinen. Und aus dieser natürlichen Beziehung heraus gestaltete Wagner seine Wortwiedergaben zu Nachdichtungen von so grosser, charakteristischer Schönheit, dass sie den musikalischen Gehalt selbst dem kundigsten Hörer noch in wunderbarer Weise erhellen und zum Greifen nahe rücken.

Ein in der Eidgenössischen Zeitung veröffentlichter Hinweis auf Lieder von Wilhelm Baumgartner verdient Aufmerksamkeit, da Wagner in ihm die Bedeutung Gottfried Kellers hervorhebt und die nachmals von Hugo Wolf erreichte Gestaltung des deutschen Liedes ahnenden Sinnes fordert. Für Brendels Zeitschrift schrieb Wagner die geistsprühenden Bemerkungen über **„Glucks Ouverture zu Iphigenia in Aulis."** Um die gleiche

Zeit entstand die im Nachlass mitgeteilte, von genialer, höhnender Bitterkeit erfüllte Begründung seines Schweigens gegenüber den zahllosen auf ihn gerichteten Angriffen.

Vielleicht noch höher zu bewerten sind die zwei Jahre früher — 1852 — geschriebenen Mitteilungen **über die Aufführung des Fliegenden Holländer** und des **Tannhäuser.** In den Bemerkungen zum Holländer mag zwar die superlativistische Sprache dann und wann einen theatralisch-überhitzten Charakter annehmen, so dass sie nicht immer als natürlicher Ausdruck einer hohen Begeisterung gelten kann. Den ganzen berückenden Glanz und die fortreissende Kraft seiner Persönlichkeit entfaltet Wagner aber in der Tannhäuser-Schrift. Er zieht jetzt die praktische Nutzanwendung dessen, was er früher theoretisch begründete, er spricht als ein jedem gewöhnlichen Masse entwachsener, bahnbrechender Führer, dem die ästhetische Kritik in Ehrerbietung zu lauschen und vor dem sie in Bewunderung zu verstummen hat. Ihr Amt und ihre Aufgabe sind hier zu Ende: in voller Unbefangenheit darf sie sich der herrlichen Künstlererscheinung freuen, die nach ihrer Läuterung durch die Reflexion zur unmittelbaren befreienden Tat schreitet.

Und dieser Künstler arbeitete rastlos weiter an der Vervollkommnung aller ihm verliehenen Fähigkeiten. Das Jahr 1854 brachte eines der wichtigsten Ereignisse in Wagners geistiger Entwicklung: seine Bekanntschaft mit der Philosophie Schopenhauers. Herwegh hatte ihn auf die „Welt als Wille und Vorstellung" aufmerksam gemacht, und seine eigene hohe philosophische Begabung liess ihn mit bewundernswerter Sicherheit erkennen, dass

er hier endlich den lange gesuchten, festen metaphysischen Halt gefunden habe. Wie ein Himmelsgeschenk begrüsste er die erlösenden Gedanken in seiner Einsamkeit zu einer Zeit, als die Philosophen von Fach noch weit davon entfernt waren, Schopenhauers wahre Bedeutung zu würdigen. Diese Einsicht und der unerschrockene Mut, mit dem sich Wagner zu ihr bekannte, zeigen die ganze Selbständigkeit seines Wesens. Er sandte Schopenhauer die Nibelungen-Dramen mit einer Widmung „aus Verehrung und Dankbarkeit." Noch reichere Vergeltung für die empfangene geistige Wohltat übte er im Laufe der ferneren Entwicklung: in seinem künstlerischen Schaffen setzte sich die Vertiefung seines Denkens sogleich zu ergreifenden Gestaltungen um, als Ästhetiker verwertete er die neu erworbene Erkenntnis erst zweiundeinhalb Jahre später, da seine eigene schriftstellerische Produktion in den Jahren 1855 und 1856 ruhte.

Über Franz Liszts sinfonische Dichtungen

Sechs sinfonische Dichtungen von Liszt hatte Wagner im Sommer 1856 während eines Aufenthaltes in der Wasserheilanstalt des Dr. Vaillant zu Mornex bei Genf aus der Partitur genauer kennen gelernt. Schon bei der ersten Fühlung empfing er „den elektrischen Schlag, den das Grosse auf uns hervorbringt." Täglich las er die eine oder andere der Kompositionen durch: „Mir ist's dann jedesmal," schrieb er an Liszt, „als ob ich in eine tiefe Kristallflut untertauchte, um dort ganz bei mir zu sein, alle Welt hinter mir gelassen zu haben und für eine Stunde mein eigentliches Leben zu leben. Erfrischt und gestärkt tauche ich dann wieder auf, um mich nach deiner Gegenwart zu sehnen. Ja, Freund, du kannst, du kannst es!" Im Herbst des gleichen Jahres kam Liszt mit der Fürstin Wittgenstein zu längerem Besuche nach Zürich. Es fand jenes denkwürdige Konzert in Sankt Gallen statt, bei welchem Liszt selbst seinen Orpheus und die Préludes dirigierte. Wagner fühlte sich durch den Orpheus wieder „tief eingenommen"; er nennt ihn „eine der schönsten, vollendetsten, ja unvergleichlichsten Tondichtungen." Es lag für ihn nahe, seiner Bewunderung öffentlich Ausdruck zu geben: in einer Zeit, als der Umbau des ihm von Otto Wesendonck eingeräumten Häuschens auf dem „grünen Hügel" viel Unruhe mit sich brachte, richtete er an die

Prinzessin Wittgenstein den vom 15. Februar 1857 datierten Brief über Liszts sinfonische Dichtungen.

Der Einfluss Schopenhauers macht sich in gelegentlichen Bemerkungen geltend, deren geistige Herkunft unschwer zu erraten ist. Wagner spricht von dem der Musik „eigentümlichen Ernste" und ihrer dadurch bedingten keuschen, wunderbaren Art, so dass alles, was sie berühre, verklärt erscheine (V 191). Es will ihn bedünken, dass das innerste, in Worten unaussprechliche Wesen aller Anschauung „eigentlich Musik" sei (183), dass diese in den realen Lebensäusserungen gleichsam „latente Musik" durch die wirklich erklingende offenbar werde, wodurch sich zugleich die „tiefste Bedeutung" der Welt erschliesse (191). Wagner verzichtet darauf, in Worten das erschöpfen zu wollen, was deswegen Musik geworden sei, weil es sich in Worten eben nicht aussprechen lasse (184). Die Übertreibung dagegen, dass die Musik als die höchste, die erlösende Kunst betrachtet werden müsse, in welcher das, was alle anderen Künste nur andeuten, „zur unbezweifeltsten Gewissheit, zur allerunmittelbarst bestimmenden Wahrheit" werde (191) — diese Übertreibung brauchte Wagner nicht erst von Schopenhauer zu übernehmen, da sie ihm schon lange zuvor nur allzu sehr in Fleisch und Blut übergegangen war.

Wagner hegte den besten Willen, für die Kompositionen seines grossen, grenzenlos opferwilligen Freundes das ganze Gewicht seiner Persönlichkeit einzusetzen. Während er aber dem Leser in allen früheren Schriften voll Ungezwungenheit gegenübertritt als ein Mann, der begeistert für seine Sache von Herzen zu Herzen spricht, hemmt ihn jetzt eine ersichtliche Befangenheit. Seit Jahren hatte es zu seinen Fundamentalsätzen gehört, dass die moderne Instru-

mentalmusik im Grunde gar keine Daseinsberechtigung mehr habe, und jetzt sieht er sich mit einem Male in die peinliche Lage versetzt, geradezu für sie streiten zu müssen. Wie ein solcher Zwang auf eine Natur von seiner unbedingten, rückhaltlosen Offenheit und Wahrheitsliebe wirken musste, ist leicht abzusehen. Er fühlte sich denn auch wenig behaglich bei der ihm durch äussere Veranlassung gewordenen Aufgabe. Derselbe Wagner, der sonst über die reichste Beredsamkeit verfügt, wo es seine innere Überzeugung auszusprechen gilt, ist jetzt bei jeder entscheidenden Wendung zu dem Geständnisse genötigt, dass er eigentlich nichts zu sagen habe, und mit ersichtlicher Erleichterung atmet er auf, nachdem es ihm gelungen ist, so viele Bogen Papier mit mehr oder weniger zur Sache gehörigen Gedanken anzufüllen, dass er nach erledigter Freundespflicht schicklich die Feder wieder aus der Hand legen kann. Er beteuert zwar zu wiederholten Malen wieder die tiefe Ergriffenheit, in welche ihn Liszts sinfonische Dichtungen versetzen, diese Ergriffenheit findet aber in seinen Worten keinen ungezwungenen und voll überzeugenden Ausdruck.

Auch die ästhetischen Reflexionen, durch welche Wagner die von Liszt geschaffene neue Form der sinfonischen Dichtung zu rechtfertigen sucht, lassen den auf ihm lastenden Zwang erkennen. Darin zwar hat er gewiss recht, dass die alte instrumentale Form dem durch die musikalische Entwicklung gezeitigten neuen Gehalte nicht mehr zu entsprechen vermöge. Die durch die alte Form bedingten Wiederholungen erkennt er als zu überwindendes Moment, an dessen Stelle eine freiere Aneinanderreihung der Gedanken zu treten habe. Bei dieser von ihm selbst und seinem Freunde vollzogenen Fortbildung ward er nun aber in der Theorie gegen die alte Form ungerecht und setzte sich in

Widerspruch zu seinen früheren so schönen Ausführungen über die Ouverture. Er vergass für den Augenblick, dass die alte Form, wenn schon sie naturgemäss den von ihm selbst auszusprechenden Inhalt nicht mehr in sich fassen konnte, doch in ihrer organischen Zugehörigkeit zu dem gerade durch ihre Eigenart bedingten Gehalte musikalische Gebilde von schlechthin klassischer Vollendung gezeitigt hat, welche nur in der grösseren Ungebundenheit der Anordnung zu übertreffen waren, niemals aber in der Folgerichtigkeit des inneren Aufbaues und der vollendeten In-Einsbildung von Form und Inhalt. Der Ästhetiker Wagner ist jetzt voreingenommen genug, nur der freieren neuen Form die Fähigkeit der Entwicklung zuzugestehen, wie sie einem dramatischen Stoffe entspreche, während er in der klassischen Form nichts anderes finden will als nur den Wechsel der Perioden, d. h. deren blosse äussere Aneinanderreihung. Die klassische Form, in welcher doch die Ouverturen zu Don Juan, Figaro, Fidelio und dem Freischütz geschrieben wurden, erscheint ihm unvermögend, eine dramatische Idee adäquat auszudrücken. Er kann sich nicht das organische Ineinanderaufgehen, sondern nur den Konflikt einer solchen Idee mit dieser Form denken, wobei entweder die Idee der Form oder die Form der Idee aufgeopfert werden müsse. Die Meister der vorhergehenden Periode, namentlich Beethoven, glaubt Wagner durch die Form der Ouverture nicht gefördert, sondern gehemmt. Die von ihm selbst so hoch gepriesene Leonoren-Ouverture, jenes einzige, unnachahmliche Werk, das Form und Inhalt in nie wieder zu erreichender Harmonie zeigt, führt Wagner jetzt als einen Beweis dafür an, „wie nachteilig das Festhalten der überkommenen Form dem Meister werden musste.“ Durch die Wiederholung des ersten Tei-

les nach der Durchführung glaubt Wagner die Idee der Komposition bis zur Unverständlichkeit entstellt, indem er Beethoven fälschlich die Absicht unterschiebt, eine „dramatische Entwicklung" im freieren Sinne der folgenden Zeit zwar angestrebt, aber nicht erreicht zu haben, während es Beethoven doch gerade nur um die in der Form der Ouverture mögliche Art oder Idee der Entwicklung zu tun war. — Wagner gibt sich hier einer verhängnisvollen Selbsttäuschung hin. Die Vorspiele, welche er selbst zu seinen reifen Werken schrieb, fügen zwar dem in der Ouverturenform Erreichten ein unschätzbar Neues hinzu und konnten dies Neue nur erreichen, indem sie mit der alten Form brachen. Keineswegs aber liegt ihre Bedeutung oder diejenige der sinfonischen Dichtungen Liszts darin, dass sie an Stelle des blossen Wechsels der Perioden deren organische Entwicklung setzten und sich überhaupt erst fähig erwiesen, einer dramatischen Idee den angemessenen instrumentalen Ausdruck zu geben. Eine solche Auffassung bedeutet eine schwere Verkennung der klassischen Form und derjenigen Momente, welche ihre Überwindung bedangen (189, 190).

Noch mehr entstellt Wagner das Wesen der absoluten Musik unter dem für ihn besonders unheilvollen Zwange, die Berechtigung der Programmmusik erweisen zu sollen. Seiner gleich zum Äussersten geneigten Natur gelingt es nicht, diese als ein Grenzgebiet zu verstehen, in welchem die absolute Musik vermöge ihrer innerhalb der strengen Form errungenen Ausdrucksfähigkeit dazu gelangt, eben diese Ausdrucksfähigkeit gewissermassen zu durchbrechen und in eine ihr an sich verschlossene Sphäre hinüberzugreifen, in die Welt des realen, aussermusikalischen Geschehens. Anstatt diesen natürlichen Weg zu be-

treten, hilft sich der Ästhetiker Wagner gewaltsam damit, dass er für den Augenblick das auf der Schilderung eines Aussermusikalischen fussende Prinzip der Programmmusik überhaupt als das einzig berechtigte ausgibt. Mit einem Male will Wagner in der Musik nur Formen finden, welche einer ihr ursprünglich fremden Lebensbeziehung oder Lebensäusserung entnommen seien; mit einem Male gründet er alle musikalische Form auf die körperliche Bewegung oder den Sprachvers und wagt die absonderliche Behauptung, dass nichts für seine Erscheinung im Leben weniger absolut sei als eben die Musik. Von diesem Gesichtspunkte aus erweist sich nun natürlich die Programmmusik als die einzig wahre Konsequenz der Instrumentalmusik, da sie in ihrem Bestreben, äussere und innere Geschehnisse zu schildern, ihre Form diesen entnehmen und anpassen muss (191, 192).

Wagner unterdrückt hier seines nächst liegenden Zweckes halber die unbestreitbare Tatsache, dass die höchst entwickelten Formen der absoluten Musik in absoluter Selbstherrlichkeit einen absolut selbstherrlichen Inhalt in sich fassen, der keinen anderen Gesetzen gehorcht als nur seinen eigenen — Gesetzen, die gerade nicht irgend welchen Erscheinungen der äusseren Welt entnommen sind, sondern sich als reine Daseinsbedingungen des rein musikalischen Geistes erweisen. Selbst wenn er äussere Geschehnisse schildern will, sieht der echte Musiker nach Wagners eigenen Worten „vom Vorgange des gemeinen Lebens gänzlich ab, hebt die Zufälligkeiten und Einzelheiten desselben vollständig auf und sublimiert dagegen alles in ihnen Liegende nach seinem konkreten Gefühlsgehalte, der sich einzig bestimmt eben nur in der Musik geben lässt“ (194). — Die Formen der absoluten Instrumentalmusik kön-

nen zwar wie jede andere strenge Form sklavisch gehandhabt werden und führen alsdann zum unfreien Zwange. Auch ist ihnen wie allen künstlerischen Formen eine Zeit der Blüte beschieden bei völliger Kongruenz aller inneren und äusseren Faktoren, alsdann eine Zeit des Abwelkens und gänzlichen Versagens. Auf der Höhe ihrer Entwicklung aber steht die absolute, rein musikalische Form entschieden ü b e r derjenigen der Programmmusik, eben deshalb, weil ihr selbstgegebenes strengeres Gesetz zur wahren Freiheit führt, so dass sich der Inhalt zur lautersten Beschränkung und rein musikalischen Gestaltung ganz nur aus eigenem Triebe bestimmt. Die historische Entwicklung führt zwar von der absoluten, strengen Form hinüber zu jener freieren der späteren Zeit, wie ja auch in der Malerei auf den Gruppen-Rhythmus eines Raphael die weniger bedingten Anordnungen eines Rubens und Rembrandt folgten oder in der Baukunst auf die gehaltenen Formen eines Bramante die Spätrenaissance und das zügellosere Barock. So unabweislich notwendig aber in aller Kunst dies Weiterschreiten zur grösseren Ungebundenheit und Beweglichkeit ist und so reicher Gewinn sich daraus ergeben mag, so ist dadurch doch nicht zugleich der höhere Adel des Gehaltes gewährleistet. Bisher hat die Kunstgeschichte im Gegenteil gelehrt, dass die klassische Vollendung der Form und damit zugleich des in ihr verwirklichten Gedankens vermöge eines allen Künsten gleichermassen eigenen Triebes offenbar immer nur aus der Innehaltung des s t r e n g e n Gesetzes geboren werden kann. Darum hatten auch die Formen der absoluten Musik zu Wagners und Liszts Zeiten ihre reinste Vollendung schon hinter sich. Und so gewiss die Späteren, als sie die Form Mozarts und Beethovens durchbrachen, im Dienste eines Entwicklungsgesetzes von

unbeirrbarer innerer Notwendigkeit standen, so gewiss war es ihnen nicht beschieden, die Form auf eine höhere Stufe der organischen Bedingtheit und künstlerisch läuternden Kraft zu heben als die Meister der klassischen Periode.

Liszt selbst sah begreiflicherweise hinweg über die theoretischen Schwächen der seinem eigenen Schaffen gewidmeten Erörterungen, er nahm Wagners Aufsatz mit warmer, dankbarer Rührung entgegen. Nach dem ablehnenden Verhalten von Schumann und Joachim musste ihn des Freundes Eintreten um so mehr erfreuen. Er hat über seine Kompositionen eigentlich gar keine eigene Meinung behalten und arbeitet nur aus untilgbarer innerer Überzeugung weiter. Wagner bittet ihn, den guten Willen für die Tat zu nehmen, denn das, was er geschrieben habe, könne doch nur wenigen viel bedeuten, eben weil es so schwer gewesen sei, vieles zu schreiben. Zwei Jahre später beklagt sich Wagner bitter über die Missverständnisse, die sein Brief hervorgerufen habe; er ist empört über die Stumpfheit, Oberflächlichkeit und Trivialität der Menschen, dass sie seine wahre Meinung so sehr verkennen konnten. Im Gegensatze zu dieser Entrüstung steht die unbekümmerte Offenheit, mit der Wagner im Briefe selbst von der durch seine früheren Schriften angerichteten „Konfusion" spricht. Wir können uns bei dieser ironisch-behaglichen, nur noch etwas zu eng umgrenzten Selbsterkenntnis eines Lächelns nicht erwehren, denn wir wissen ebensogut und vielleicht noch besser als Wagner selbst, dass jene Konfusion kein Zufall war, sondern die notwendige Folge der in seinem eigenen Denken noch herrschenden stürmischen Ungeklärtheit.

Ende April 1857 bezog Wagner das ihm von Otto Wesendonck zur Verfügung gestellte Häuschen. In unab-

lässiger Arbeit hatte er inzwischen die Musik des Rheingold, der Walküre und eines grossen Teiles des Siegfried vollständig ausgeführt. Jetzt aber trat die Reaktion auf diese Anstrengung ein. Seit Jahren war es ihm nicht mehr vergönnt gewesen, der Aufführung eines seiner Werke beizuwohnen, seinen Lohengrin hatte er überhaupt noch nicht gehört (VI 266). Angesichts seiner stummen Partituren kam er sich allgemach vor wie ein Nachtwandler, der von seinem Tun kein Bewusstsein hat. Um der so entstandenen schmerzlichen Spannung zu entgehen, entschloss er sich nun, die Riesenarbeit des Nibelungenringes zu unterbrechen, um ein weniger umfangreiches Werk fertigzustellen, auf dessen sofortige Aufführung er gegründetere Hoffnung hegen durfte. Im Juli förderte er den Siegfried noch bis zur Szene unter der Linde und legte dann die Nibelungen bis auf weiteres beiseite. Anfang August war er schon mit der neuen Dichtung beschäftigt, die während eines Besuches des Ehepaares Bülow rasch gedieh, so dass sie Ende September abgeschlossen vorlag. Dieses leichtere Werk aber, mit dem Wagner sich selbst Erholung von den Nibelungen-Mühen gönnte und welches ihm einen raschen praktischen Erfolg gewährleisten sollte — dieses leichtere Werk war unter der Hand des ganz nur seinen übermächtigen Gedanken preisgegebenen und in deren Banne zu jeder anderen Rücksicht unfähigen Meisters eines der tiefsinnigsten deutschen Dramen geworden, die dichterische Umgestaltung der aus Schopenhauers Philosophie gewonnenen Erkenntnis — Tristan und Isolde!

Selbst diese gewaltige Äusserung seines Genius konnte dem Meister aber nicht den ersehnten inneren Frieden bringen. In seinem Gemüt und engsten Heim sah es traurig aus. Zum ersten Male im Leben durfte er die

wahre, wirkliche Liebe an sich erfahren. Eine tiefe Herzensneigung hatte ihn erfasst, aber eine Neigung, die nur Hoffnungslosigkeit in sich schloss. Das Schicksal reichte ihm den schönsten Kranz von Rosen dar, aber in einer solchen Gestalt, dass scharfe Dornen ihm verwehrten, die Hand danach auszustrecken. Das ungekannte neue Gefühl erschloss ihm die Wunder der eigenen Brust, stellte ihn aber zugleich vor die Notwendigkeit völliger Entsagung. Denn die Frau, die er liebte, war die Gattin seines Freundes und Wohltäters Otto Wesendonck: Wagner selbst war Tristan, er hat in seinem Drama sein eigenes inneres Schicksal gedichtet.

Und wie begreiflich muss uns Wagners Liebe gerade zu dieser Frau erscheinen. Ihre uns erhaltenen Briefe sind so schlicht, so tief, so innig, voll unbewusster Weisheit und Wahrheit. Wohltuend stechen sie ab gegen die in Wagner selbst lebende entsetzliche Zerrissenheit und Bitterkeit, die ihn bis zur Bösartigkeit hintreiben konnte und für Stunden, Tage, ja Wochen zu einer fast abstossenden Erscheinung machte. Mathilde bot ihm das pure, lautere, reine Herzensgold, die edelste Weiblichkeit. Unwiderstehlich musste ihn das ungestillte Sehnen seines Herzens hinziehen zu dem, was er ein Leben lang vergeblich gesucht hatte. Der rechtzeitige Besitz dieser Frau — doch nein! Wer weiss, wie sehr das dauernde Gebundensein an Wagners schrecklichen Lebenskampf auch diesen reinen, glänzenden Spiegel hätte trüben können! Minna trug mit ihm den schweren Alltag, Mathilde war das Feiertagskind, die gute Stunde, entrückt der gemeinen Sorge: selbst im Zwiespalt ihres Inneren hielt sie das Antlitz frei von entstellenden Falten; als ein sanfter, tröstender, verstehender Engel schwebte sie unerreichbar hoch über Wagners Leben.

War des Meisters hoffnungsloses Sehnen an sich schon bitter genug, so erfuhr die ganze Lage noch eine Verschärfung durch das Verhalten seiner Gattin. Wer will es aber der armen, kranken, schwer geprüften Frau verdenken, wenn sie angesichts der unter ihren Augen aufkeimenden Liebe ihres Mannes die Fassung verlor und eine Auseinandersetzung provozierte, die Mathilden tief verletzen musste? Keine Anklage darf hier erhoben werden, keine Schuld liegt vor auf irgend einer Seite, sondern nur herbes, schmerzvolles Unglück. Ein blindes, wildes, unvernünftiges Schicksal zwang diese Menschen, sich tödliche Wunden zu schlagen, während sie sich doch gern auf Händen getragen hätten. Die Spannung wurde unerträglich. Es gab für Wagner keine andere Möglichkeit mehr als Auflösung des kaum gewonnenen Heims und Trennung von allem, was ihm lieb und teuer geworden war.

Vierte Periode

Venedig, Paris, Biebrich, Penzing, München. 1858—1865

Im August 1858 verliess Wagner Zürich und reiste über Genf nach Venedig. Sein für Mathilde Wesendonck geführtes Tagebuch gibt ein ergreifendes Bild der inneren Kämpfe und Qualen, die das Verhängnis ihm auferlegte. Es war des Missgeschickes zu viel: seine Verbitterung und Reizbarkeit wurden so gross, dass er sich sogar Liszt gegenüber schwer vergass. Jedoch dem Genius, dem Gott-Menschen, wird selbst das Leiden noch zum befruchtenden Keime. Er ist geschaffen, zu schaffen, und was ihn auch berühren mag, Glück oder Unglück, das setzt sich in seinem Geiste zu unsterblichen Gedanken um. Im März 1859 kehrte Wagner von Venedig über Mailand nach Luzern zurück, und Anfang August lag Tristan und Isolde vollendet vor ihm. Statt des erhofften und beabsichtigten leichteren Werkes hatte die Phantasie des unselig-glücklichen Mannes eine neue Riesenschöpfung geboren. Die Welt war um ein Meisterwerk reicher, der Meister um eine unmittelbare Lebenshoffnung ärmer, vor neue, aufreibende Kämpfe und Geduldproben gestellt. Er wollte diesmal für sich selbst sorgen, der gequälte, gehetzte Mann. Er wollte etwas von jener erlabenden Befriedigung kosten, die dem ruhigen Bürger nach des Tages Last und Mühe beschieden ist. Erfolg! sichtbaren, greifbaren Erfolg, der sich in eini-

ges Behagen umsetzen lässt und das Bewusstsein gibt, die Frucht der eigenen Arbeit zu geniessen. Im Hochgefühle der schaffenden Kraft mochte er sich noch der süssen Selbsttäuschung hingeben, der unendlich tiefe, einzige Gehalt seines Werkes werde wie ein Zauber wirken auf alle schönheitsdurstigen Herzen weit und breit. Wie bitter sollte aber er, der Sklave seines Genius, sich darin betrogen haben! Ruhe und Genuss war für die Anderen, die Kleinen! Er musste sich weiter mühen und plagen um des deutschen Geistes und seines eigenen unsterblichen Namens willen. Sein Vaterland, dessen Ruhm er in alle Länder trug, hielt sich ihm noch verschlossen. Die Aufführung des Tristan in Karlsruhe wurde immer ungewisser, um schliesslich ganz in die Brüche zu gehen. In seiner „unerhörten Lage" konnte der Vielgeprüfte wieder einmal nur von der Fremde Hilfe erwarten — von Paris. Auf Frankreichs „gastlichem Boden" musste er ein Asyl nachsuchen für seine Dramen, denn es graute ihm davor, noch länger der vielleicht einzige Deutsche bleiben zu sollen, der den Lohengrin nicht gehört habe. Im Januar und Februar 1860 gab er in Paris drei Konzerte. Sein Lohn war ein pekuniärer Misserfolg. Jedoch eine neue Hoffnung schien plötzlich alle Wolken zu zerstreuen: der Kaiser Napoleon selbst befahl die Aufführung des Tannhäuser an der Grossen Oper. Jetzt war es Wagner darum zu tun, an Ort und Stelle selbst den Boden zu bereiten für das wichtige Ereignis, und diese Absicht liess ihn nach geraumer Zeit wieder zum Schriftsteller werden. Seit seinem Weggange von Zürich hatte er nur den tiefgefühlten Nachruf an seinen Freund Fischer und Spohr geschrieben. In Paris entstand nun nach jenen drei Konzerten als Erwiderung auf kritische Angriffe der friedebietende und friedeheischende **„Brief an Hector Berlioz"** und später

als Vorwort zu einer französischen Prosaübersetzung von vier seiner Operndichtungen der an Fr. Villot gerichtete Aufsatz „Zukunftsmusik", den Wagner als Pendant zu jener früheren Schrift auch eine „Mitteilung" an seine f r a n z ö s i s c h e n Freunde hätte nennen können.

„Zukunftsmusik“

Wagner hatte die Absicht, mit den Parisern nicht nur über sein künstlerisches Schaffen, sondern vor allem auch über seine Schriften zu reden. Er hofft, durch eine besonnene Darlegung seiner Gedanken viel Irrtum und Vorurteil zu zerstreuen und darauf hinzuwirken, dass bei der Aufführung seines Tannhäuser „nur das dargestellte Kunstwerk selbst, nicht aber zugleich auch eine bedenklich erscheinende Theorie“ zu beurteilen sein werde (VII 87). Er ist gar nicht mehr gut zu sprechen auf diese Schriften, die, anstatt Klarheit über sein künstlerisches Wollen zu verbreiten, allenthalben nur Verwirrung und Missverständnisse schufen. Er bereut es jetzt „herzlich“, sie überhaupt veröffentlicht zu haben (85, 86) und möchte niemandem gerne mehr zumuten, eine Übersicht seiner Gedanken aus ihnen gewinnen zu wollen (137). Den Zustand, in dem er sie niederschrieb, ist er geneigt, für einen durchaus abnormen, fremdartig krampfhaften zu halten. Es ist ihm allgemach bewusst geworden, dass es ihm ganz und gar an der „kühlen Ruhe“ mangle, die dem Theoretiker von Fach zu eigen sein soll (88, 113, 114). Das Kunstwerk der Zukunft sowie Oper und Drama hält er nur noch für „intime Meditationen“, die mehr für ihn selbst Interesse haben, als sie jemals für andere es haben können (101). Seinen leitenden Gedanken gibt er darum aber doch nicht preis, sondern sieht in ihm noch immer eine, wenn vielleicht auch irrige, so doch jeden-

falls tiefgehende Idee (84, 85, 100, 101). Mit Recht nimmt er an, dass das Problem des Gesamtkunstwerkes sich noch nie einem Künstler so stark aufgedrängt habe wie gerade ihm, in dessen Persönlichkeit alle wichtigsten Faktoren zusamentrafen wie in einem Brennpunkte (89). Die Bezeichnung „Zukunftsmusik" erklärt er für ein von dem Professor Bischoff in Köln erfundenes „tolles Wort", für ein „ebenso blödes als böswilliges Missverständnis" seiner wirklichen Meinung (83, 101).

So sehr Wagner aber bemüht ist, die Einseitigkeiten und Übertreibungen früherer Jahre abzustreifen, so ist er doch innerlich zu sehr mit ihnen verwachsen, um sie ganz überwinden zu können. Sie drängen sich ihm unversehens wieder auf, ohne dass er selbst dessen inne wird. Er ist eben doch immer noch der Meinung, dass die Künste durch ihre Vereinzelung in einer gewissen Weise verkümmern und nur im Gesamtkunstwerke die höchste Vollendung finden können (100, 101). Und die Notwendigkeit dieser Vereinigung begründet er wieder durch zum Teil sehr bedenkliche theoretische Erwägungen. Der Instrumentalmusik macht er den kaum glaublichen Vorwurf, dass sie das Bedürfnis des menschlichen Wahrnehmungsprozesses nach Auffindung der Gesetze der Kausalität nicht befriedige und daher „in das kausale Vorstellungsvermögen des Zuhörers eine Verwirrung" bringe (112). Aus diesem Grunde glaubt Wagner sogar in Beethovens Sinfonien ein Zagen des Komponisten vor der höchsten, leidenschaftlich tragischen Tendenz zu finden, da nur der Dichter die Fähigkeit besitze, die letzte Befangenheit des Sinfonikers zu heben, und nur das Drama jenes verhängnisvolle Warum einzig richtig beantworte, dem die Instrumentalmusik noch ohnmächtig gegenüberstehe (112, 126, 128, 129).

Die Ergänzungsbedürftigkeit der Dichtkunst begründet Wagner wieder durch Hinweis auf jene angebliche Urmelodie, aus welcher die Wortsprache entstanden sei und zu welcher sie im wahren Gefühlsausdrucke zurückkehren müsse. Wagner lässt der Dichtkunst fortan nur zwei Wege offen: entweder völliges Übertreten in das Feld der Abstraktion als Philosophie oder innigste Verschmelzung mit der Musik (110, 111). Für das gelungenste Werk des Dichters möchte er dasjenige halten, welches in seiner letzten Vollendung gänzlich Musik würde (104).

Auch dem Entwicklungsgange der dramatischen Musik steht Wagner noch ebenso befangen gegenüber wie in Oper und Drama. Er sieht sich hin und her geworfen zwischen zwei Gegensätzen, die er nicht auf ihren gemeinsamen Ursprung zurückzuführen vermag. Auf der einen Seite bietet ihm die Oper vielfach tief ergreifende Momente, deren Wert niemand williger anzuerkennen bereit ist als gerade er; auf der anderen Seite fühlt er sich vom Opernwesen seiner Zeit als dem Affen des wahren Dramas angeekelt und abgestosen (95—98, 133, 134). Anstatt nun diese Gegensätze als die notwendigen Äusserungen einer in ihm selbst gipfelnden dramatischen Entwicklung zu deuten, schüttet Wagner wieder das Kind mit dem Bade aus und lässt das vor ihm Errungene unerklärt, da er die Oper immer noch als ein im Fundament verfehltes Genre bezeichnet (102, 103). Während er die im deutschen Oratorium und namentlich in der Sinfonie entwickelte Form als eine edle und vollendete gelten lässt (92), verkennt er bei den Opernformen deren lebendige, vorwärtsstrebende Tendenz. Beethovens Fidelio bringt er in einen schiefen Gegensatz zu dessen Sinfonien in der Weise, als ob Beethoven sich in seiner Oper „beengt und behindert“ gefühlt und zu der

eigentlichen Entfaltung seiner Kraft fast gar nicht habe gelangen können. Aus diesem Umstande leitet Wagner die „gleichsam verzweiflungsvolle Wucht" ab, mit welcher Beethoven sich alsdann auf die Ouverture geworfen habe (93). —

So einseitig diese Auffassungen Wagners erscheinen müssen, so wertvoll sind wieder die Mitteilungen, die er über sein eigenes Werden und Schaffen macht: das Fortschreiten vom Unbewusstsein zum Bewusstsein, das ihm die ganze Natur darbietet, findet er in sich selbst wieder. Sein künstlerisches Hervorbringen ist ein durchaus unbewusstes, instinktives und kommt erst in der theoretischen Reflexion zum Bewusstsein seiner selbst (88, 89). Daher lehnt Wagner schroff die Meinung ab, dass seine Werke nach einem von ihm erdachten abstrakten Systeme mit bewusster Absicht geschaffen worden seien. Seine Theorie ist im Gegenteil nichts anderes als ein abstrakter Ausdruck des in ihm unbewusst sich vollziehenden künstlerisch-produktiven Prozesses. Im Hinblick auf den Fliegenden Holländer, Tannhäuser und Lohengrin wäre jener Vorwurf schon deshalb ungerechtfertigt, weil diese Werke ja schon vor Abfassung der grossen theoretischen Schriften entstanden waren (118).

Wagner näherte sich der Oper „mit der Sinfonie Beethovens im Herzen" (95, 110). Den ganzen reichen Strom dieser Musik wollte er in das Bett des musikalischen Dramas leiten (97), daher musste bei ihm dem Orchester eine ganz andere Aufgabe zufallen als bei den Italienern, die es nur wie eine „monströse Gitarre" handhaben (130, 131). Auch das „Recht der Galerie", das selbst Weber doch immer noch anerkannte und in gewisser Weise berücksich-

tigte, lässt Wagner durchaus nicht mehr gelten (135, 136). Die Entwicklung seiner Werke ist dadurch gekennzeichnet, dass das dramatische Gedicht als solches immer entscheidenderes Gewicht in ihnen gewann (114, 119, 120, 122, 136). Den breitesten Raum des Dramas will er auf die Kundgebung der inneren Motive der Handlung verwendet wissen, und das mit jeder seiner Dichtungen zunehmende äussere Volumen derselben gilt ihm als Beweis dafür, dass er sich dieses Vorteiles mehr und mehr zu bedienen lernte (121). In Tristan und Isolde versenkte er sich mit voller Zuversicht ganz nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge (122) und zog nun auch in der musikalischen Gestaltung alle Konsequenzen seines Prinzips. An dieses Werk erlaubt er die strengsten, aus seinen theoretischen Behauptungen fliessenden Anforderungen zu stellen, nicht etwa, weil er es nach einem vorgefassten Systeme geformt habe, sondern weil er sich hier endlich mit der vollsten Freiheit und ohne alle Rücksicht auf theoretische Bedenken in einer Weise bewegte, dass er während der Arbeit selbst inne ward, wie er sein System weit überflügelte. Er empfand das höchste Wohlgefühl in dieser vollkommensten Unbedenklichkeit des künstlerischen Produzierens, die er auf eine Kräftigung durch die vorhergehende Periode der Reflexion zurückführt, gleichwie der Musiker durch die Bewältigung schwieriger kontrapunktischer Probleme die Fähigkeit zur Lösung seiner eigentlichen künstlerischen Aufgabe gewinne (119). Wagner ist davon überzeugt, dass er vom Tannhäuser zum Tristan einen grösseren Schritt vollzogen habe als von seinen Anfängen bis zum Tannhäuser (132). Er entsagt in seinem letzten Werke aller und jeder Wortwiederholung. Seine Melodie ist ihrer ganzen Ausdehnung nach im Gewebe der Worte und Verse

vorgezeichnet und bei weitem inniger mit dem Gedichte verschmolzen, als das früher möglich war (123). Sie ist zu einer über das ganze Drama sich erstreckenden unendlichen Melodie geworden.

In meisterhafter Darstellung macht Wagner klar, wie er seine „unendliche Melodie" verstanden wissen will. Musik ohne Melodie ist ihm überhaupt undenkbar. Nun kann aber der Vorwurf der Melodielosigkeit von einem veralteten Standpunkte aus gegen eine Musik erhoben werden, die ihn nicht nur nicht verdient, sondern die Melodie sogar in höchster Ausbildung zeigt. Mit beissendem Spotte schildert Wagner diesen veralteten, kindlichen Standpunkt der italienischen Oper, in welcher nur einzelne wirkliche Melodien die Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, während sich das Publikum im übrigen einer interessanten Konversation hingeben kann, ohne musikalisch irgend etwas zu verlieren. So weit verirrte sich aber das Publikum in seinem Urteil, dass es gerade diese Art der melodischen Gestaltung für Reichtum hielt, während sie dem feineren Gefühle nur als Armut erscheinen kann. Wahre melodische Fülle findet sich in Beethovens Sinfonien. Hier wurde die Ausdehnung der Melodie durch reichste Entwicklung aller in ihr liegenden Motive zu einem grossen, andauernden Musikstücke erreicht, „welches nichts anderes als eine einzige, genau zusammenhängende Melodie war". Dieses auf dem Felde der Instrumentalmusik gewonnene Verfahren findet Wagner von deutschen Meistern ziemlich annähernd auch auf die gemischte Chor- und Orchestermusik angewandt, nie vollgültig bisher aber auf die Oper (124—127). So vollendet grosse Meister die in sich abgeschlossenen einzelnen Arien und Ensemblesätze gestalteten, so tritt doch immer wieder dazwischen der ge-

sprochene Dialog und das mehr oder weniger schablonenhaft berührende Rezitativ störend hervor. Daher findet sich in den bedeutendsten Werken neben dem Schönsten und Edelsten ganz unmittelbar auch das unbegreiflich Sinnlose, ausdruckslos Konventionelle, ja Frivole (133, 134). Um diese Übelstände zu vermeiden, trachtet Wagner nun danach, in der dramatischen Dichtung ein poetisches Gegenstück zur sinfonischen Form zu erhalten, welches, indem es diese reiche Form vollkommen erfülle, zugleich den innersten Gesetzen der dramatischen Entwicklung am besten entspreche (128). Innerhalb dieser Form geht Wagner, wie Beethoven in seinen Sinfonien, auf eine grosse, das ganze Drama umfassende und in diesem Sinne „unendliche" Melodie aus, deren von ihm beabsichtigten Eindruck auf den Hörer er in einem herrlichen Bilde vergleicht mit dem Wahrnehmen des immer beredter werdenden Schweigens im Walde: Immer deutlicher vernimmt der dem Stadtgeräusche Entflohene die unendlich mannigfaltigen, im Walde wach werdenden Stimmen, welche ihm doch wiederum nur die eine grosse Waldesmelodie dünken. „Diese Melodie wird ewig in ihm nachklingen, aber nachträllern kann er sie nicht; um sie ganz wieder zu hören, muss er wieder in den Wald gehen und zwar am Sommerabende. Wie töricht, wollte er sich einen der holden Waldsänger fangen, um ihn zuhause vielleicht abrichten zu lassen, ihm ein Bruchteil jener grossen Waldmelodie vorzupfeifen!" ..... (131, 132.)

Wagner ist beim Niederschreiben dieser Gedanken von einer zuversichtlichen Stimmung erfüllt, dass seine Neuerung einem unmittelbaren und raschen Verständnisse begegnen werde. Er sieht ja, dass sich seine früheren Werke mehr und mehr einer andauernden, unleugbaren

Popularität erfreuen, und in diesem ausgesprochenen Gefallen des Publikums an Dramen von gerade dieser Tendenz kann er nichts anderes erblicken als ein sehr wichtiges und ermutigendes Zeichen (114, 115). Er hat eine Meinung über das Publikum fassen gelernt, welche ihn zu den günstigsten Ansichten führt (135). Auch den Operntheatern gegenüber nimmt er eine versöhnlichere Haltung ein; seine frühere Intoleranz und Unerkenntlichkeit ist nach den unleugbaren Erfolgen, die sie ihm erstritten, neuer Wärme und dankbarer Anerkennung gewichen. Er hat gelernt, sich mit dem unter normalen Verhältnissen Erreichbaren zu begnügen (115). Daher sieht er auch der Aufführung seines Tannhäuser vertrauensvoll entgegen. Wozu er sich vor wenigen Jahren nur mit Bangen entschlossen hätte, daran geht er jetzt mit der Zuversicht desjenigen, dem sein Vorhaben weniger eine Spekulation als eine Angelegenheit des Herzens ist (136).

Und in seiner guten Meinung vom Publikum sollte Wagner sich nicht betrogen haben. Voll Wärme spricht er in seinem unmittelbar nach der Katastrophe geschriebenen, von einem männlichen Geiste erfüllten **„Bericht über die Aufführung des Tannhäuser in Paris“** von den sehr angenehmen Eigenschaften der Pariser, von ihrer lebhaften Empfänglichkeit und ihrem wirklich grossherzigen Gerechtigkeitsgefühle (144). Die Mehrzahl der Hörer war seinem Werke mit Anteilnahme und Verständnis entgegengekommen, aber die Roheit des ballettbedürftigen Jockey-Klubs machte einen ungestörten Verlauf der Vorstellungen unmöglich. Nach der dritten Aufführung zog Wagner daher seine Partitur zurück. Zu diesem Schritte fühlte er sich auch gedrängt durch eine vielleicht übertriebene Unzufriedenheit mit der ihm so scheinenden

inneren Schwäche und Schwunglosigkeit der Wiedergabe (148).

Auch diese Hoffnung war zu Grabe gebracht, und Wagners zuversichtliche Stimmung musste nur zu bald wieder in ihr Gegenteil umschlagen. Sein Vertrauen auf rasches Verständnis dessen, was ihm jetzt zumeist am Herzen lag, machte der bitteren Erkenntnis Platz, dass jede neue Errungenschaft seiner künstlerischen Entwicklung zugleich neuen Kampf für ihn bedeute. Das Jahr 1861 brachte ihm ein unruhiges Hin und Her. Er durfte jetzt zwar wieder deutschen Boden betreten, und in Wien war ihm der „berauschende Eindruck" der erstmaligen Anhörung seines Lohengrin gegönnt, aber die Erfahrungen, die er mit Tristan und Isolde machen musste, waren um so betrübender. Trotzdem verging auch dieses Jahr nicht ohne eine grosse schöpferische Tat: im Winter dichtete Wagner unter den widrigsten Verhältnissen zu Paris die Meistersinger, deren musikalische Ausführung er im März des kommenden Jahres — 1862 — in seinem neuen Heim zu Biebrich begann.

Von verzehrender, innerer Ungeduld gedrängt, fasste er jetzt auch den Entschluss, seine Dichtung vom Ring des Nibelungen an die Öffentlichkeit zu bringen — zehn Jahre nach ihrer Mitteilung an die näheren Freunde. Wagner fühlte sich durch Geduld und Erwartung so sehr ermüdet, dass er die Hoffnung aufgegeben hatte, die Aufführung seines Bühnenfestspieles überhaupt noch zu erleben, durfte er ja kaum glauben, noch Muse und Lust zur Vollendung der musikalischen Komposition zu finden.

In dieser Stimmung überwand er die tiefgewurzelte Abneigung, sein Werk als ein blosses dramatisches Gedicht, als ein poetisches Literaturprodukt, dem Leser in die Hand zu geben. Aber auch dieses Mittel versagte. Das öffentliche literarische Urteil nahm von seinen Dramen keine Notiz, während andere sich des gleichen Stoffes bemächtigten (VI 261—264). Wagner stand aufs neue vor der verzweiflungsvollen Frage, wie er es überhaupt denn anzufangen habe, um die Aufmerksamkeit des deutschen Publikums auf seine Dichtung zu lenken (265). In dieser Not vollendete sich in ihm jene schon früher angebahnte, bedeutsame innere Wendung. Das Versagen des literarischen Urteils liess ihn noch deutlicher als zuvor erkennen, dass eben doch die Oper die starken Wurzeln seiner Kraft in sich schliesse, dass sie vor allem den eigentlichen Mutterschoss seines konzeptiven Vermögens bilde. Der reuige Geliebte kehrte zur Braut seiner Jugend zurück, von ihr allein konnte er die „gebärenden Kräfte" für sein Kunstwerk und dessen einstige theatralische Aufführung erwarten (265).

Aber trotz dieser Einsicht oder gerade ihretwegen welch neue, verwirrende Bedrängnis! Wagner war abhängig von den Mitteln der grossen Operntheater und bestand doch zugleich darauf, dass diese Mittel nur in s e i n e m Geiste gehandhabt werden. Er schrieb Werke von unerhörtem Umfang und nie dagewesener Schwierigkeit, wollte deren Aufführung und Erfolg in der Öffentlichkeit und war doch nicht zufrieden mit dem, was ihm die bestehenden Theater boten. Welch ausschweifende Gedanken! Welch verwegene Stimmung! Welch ungeheuerliches Unternehmen eines Kopfes voll übermütiger Chimären! (257, 258.)

Wagner dachte an eine „der minder grossen Städte Deutschlands“ in günstiger Lage. Dort sollte, wenn auch in provisorischer, höchst einfacher Weise, ein Theater eigens für seine Zwecke gebaut, alsdann von ausgewählten Kräften zunächst der Nibelungenring unter seiner Oberleitung eingeübt und im Sommer vor einem der Sache geneigten Publikum aufgeführt werden (273). Von der Verwirklichung dieses Planes versprach sich Wagner einen grossen, dauernden Nutzen für die Musiker, die Darsteller, die szenisch-dekorativen Faktoren und das Publikum. Schon die geplante Unsichtbarmachung des Orchesters allein durfte er für eine wichtige Errungenschaft halten (274—278). Auch war er bei seinem Vorhaben nicht nur auf seine eigene Person bedacht, vielmehr sollte ein Preisausschreiben jedem fähigen Musiker die Beteiligung ermöglichen. Aber wie die Mittel beschaffen für ein so weit ausgreifendes Unternehmen? Bei der ihm bekannten Kleinlichkeit der Deutschen in solchen Dingen konnte sich Wagner von einem zu erlassenden Aufrufe keinen Erfolg versprechen. Seine ganze Hoffnung setzte er auf die Gewinnung eines deutschen Fürsten, der es vorzöge, anstatt die Oper im landläufigen Sinne zu pflegen, auf dem von Wagner gewiesenen Wege eine Stiftung zu gründen, „die ihm einen unberechenbaren Einfluss auf den deutschen Kunstgeschmack, auf die Entwicklung des deutschen Kunstgenies, auf die Bildung eines wahrhaften, nicht dünkelhaften nationalen Geistes, seinem Namen aber unvergänglichen Ruhm gewinnen müsste.“ — Wird dieser Fürst sich finden? also lautete Wagners bange Frage an die Zukunft.

Und das Wunder geschah, dieser Fürst fand sich. Zuvor musste Wagner aber noch geraume Zeit in auf-

reibender Sorge und Unruhe verleben. Das Jahr 1863 führte ihn in eigenen Konzerten bis nach Petersburg und Moskau, sein Standquartier war Penzing bei Wien. Hier arbeitete er an den Meistersingern, nebenbei schrieb er für Friedrich Uhls „Wiener Botschafter" einen Aufsatz über **„Das Wiener Hof-Operntheater".** Die Beurteilung der Reformvorschläge, die er darin mit der ihm eigenen warmen Hingabe in geist- und temperamentvoller Darlegung macht, fällt mehr dem Praktiker als dem Ästhetiker anheim. Wagner verlangt, dass der künstlerisch-technische Betrieb nach dem Muster der grossen Oper in Paris reorganisiert werde. Als den Grund der ungewöhnlich korrekten Aufführungen dieses Institutes bezeichnet er das zweckmässig geregelte Zusammenwirken zweckmässig geteilter Funktionen in der Art, dass über dem Gesangsdirigenten, Orchesterdirigenten und Bühnendirigenten noch der eigentliche Direktor stehe (VII 283, 284, 286). Durch diesen Hinweis glaubt Wagner ein fundamentales Gebrechen in der Organisation nicht nur des Wiener, sondern aller deutschen Operntheater aufgedeckt zu haben (285). Volle Gerechtigkeit lässt er jetzt dem Ballett widerfahren und ist ordentlich stolz auf seine Objektivität (291, 292). Mit Hochschätzung spricht er auch von Raimunds Zauberdramen und den Strauss'schen Walzern (295). Im ganzen aber mochte seine völlige Ausserachtlassung jeder persönlichen Rücksichtnahme beim Aufdecken der bestehenden Schäden wieder wenig geeignet sein, ihm in besonderem Masse das Wohlwollen gerade der leitenden Persönlichkeiten zu sichern. Mathilde Wesendonck schrieb ihm, dass sie über seine Ausführungen habe lachen müssen, da sie ihr vorkommen wie lauter Ironie.

Voll schwerer Sorgen trat Wagner das Jahr 1864 an,

Im März musste der bedrängte Mann die Familie Wesendonck um ein neues Asyl angehen, seiner Bitte konnte aber nicht entsprochen werden. Es blieb ihm nichts anderes übrig, als sich „in Freundschaft“ bei Frau Doktor Wille in Mariafeld anzumelden. Vier Wochen weilte der Heimatlose im fremden Hause, dann reiste er nach Stuttgart und fasste dort in höchster Bedrängnis den Entschluss, sich so lange auf die schwäbische Alp zurückzuziehen, bis ein Ausweg für ihn gefunden sei. Am zweiten Mai wurde gepackt, da erschien in letzter Stunde wie durch ein Wunder herbeigeführt der Abgesandte des Königs von Bayern — und Wagner war gerettet.

Über Staat und Religion

Wagners wunderbares Verhältnis zum König fand unmittelbaren Ausdruck in den herrlichen Briefen an Frau Wille. Ein ebenso schönes Denkmal dieser Beziehungen ist die Abhandlung „Über Staat und Religion," die Wagner im August 1864 schrieb während einer Reise seines Beschützers an den Rhein. Er spricht hier unmittelbar zum Könige, seinem „hochgeliebten jungen Freund," der von ihm zu erfahren wünscht, ob und in welcher Art seine Ansichten über Staat und Religion seit Entstehung der grossen Kunstschriften um 1850 sich geändert haben (VIII 3). Dieser intime Charakter der Auseinandersetzungen veranlasste Wagner, sie erst nach Jahren bei Herausgabe der Gesammelten Schriften an die Öffentlichkeit zu bringen.

Da wir immer schon die Entwicklung der politischen und religiösen Anschauungen Wagners in den Hauptzügen mit verfolgt haben, so scheint es geboten, nun auch der geläuterten Gestalt gerecht zu werden, zu der sich diese Überzeugungen im Laufe der Jahre durchrangen, um so mehr, da Wagners neu gewonnener Standpunkt auch seiner Einsicht als Ästhetiker wesentlich zu statten kam. Hatten wir früher schon seine politische Schwärmerei als begreifliche Begleiterscheinung der Entwicklung eines überreichen Geistes erkannt, der geraumer Zeit bedurfte, um alle ihm verliehenen Gaben auch nur übersehen, geschweige denn

zur Reife bringen zu können, so werden wir jetzt erst recht inne, wie töricht jenen Irrtümern gegenüber Spott und Überlegenheitsdünkel gewesen wäre. Es gebrach Wagners Natur auch in solchen Fragen weder an Einsicht noch Verständnis. Zuerst musste er sich aber durch die Hauptphasen seiner künstlerischen Entwicklung durchgerungen haben, ehe es ihm gelingen konnte, nach jener Seite die seinem Geiste angemessene Höhe und Durchbildung zu erreichen. Nachdem aber einmal die Vorbedingung erfüllt war, gestaltete sich seine Erkenntnis schliesslich auch hier ebenso tief und ungewöhnlich, als seine Befangenheit zuvor gross und absonderlich gewesen war. Es sind zwar in der Hauptsache nicht eigene Gedanken, die ihm jetzt den festen Halt geben, sondern Errungenschaften Schopenhauers. Das sichere Verständnis aber, mit welchem er dessen Resultate in sich aufnimmt und verarbeitet, zeigt aufs neue seinen ungewöhnlichen Sinn für alle grundlegenden Probleme menschlichen Denkens und lässt ihn als den kongenialen Schüler seines philosophischen Lehrmeisters erscheinen. In den Gedanken über die Bedeutung der Religion klingt die glutvolldunkle, farbenprächtige Mystik von Tristan und Isolde deutlich wieder an. Doch beschränken wir uns in allen diesen, dem Gebiete der Ästhetik fern liegenden Fragen auf den blossen, meist wortgetreuen Bericht und überlassen Berufenen ein näheres Eingehen.

Wagner ist inzwischen selbst zur Klarheit gelangt über seine frühere Vermengung von Politik und Kunst. Er ist sich dessen bewusst geworden, nie wirklich praktisch Politik getrieben zu haben oder gar ein politischer Revolutionär im eigentlichen Sinne gewesen zu sein. Wer ihn dafür hielt, wusste offenbar gar nichts von seinem wirk-

lichen Wesen „und urteilte nach einem äusseren Scheine der Umstände, der wohl einen Polizeiaktuar, nicht aber einen Staatsmann irre führen sollte.“ Den Grund seines Irrtums sieht Wagner jetzt darin, dass er Schillers Satz vom Ernste des Lebens und der Heiterkeit der Kunst in das Gegenteil verkehrte: seine ernste Kunst wollte er in ein heiteres Leben gestellt wissen, indem er sich nach dem vermeintlichen Vorbilde der Griechen Verhältnisse zurecht träumte, die niemals existierten noch existieren werden. Er hielt damals ja eine solche Gestaltung der menschlichen Zustände für möglich, dass die eigentliche Arbeit ganz aufhöre und nur noch eine künstlerische Tätigkeit übrig bleibe. In diesen Phantasien fühlte er sich durch das Bewusstsein bestärkt, dass auch Goethe schon in Wilhelm Meisters Wanderjahren ähnlichen Problemen nachgesonnen habe. So gelangte er in seinen Träumen zu einer inneren Sicherheit und einem gewissen Behagen, welche, wie er selbst nun gar wohl einsieht, erfahrenen Leuten mit Recht bedenklich erscheinen mochten (5, 6).

Wie jeder Schwärmer wurde Wagner durch die rauhe, unbarmherzige Wirklichkeit in immer wiederkehrenden harten Schlägen über seinen Irrtum aufgeklärt (4). Doch war die Ernüchterung aus seiner geistigen Berauschung nach seinem eigenen Gefühle nicht nur verursacht durch den äusseren Gang der politischen Ereignisse, sondern ebenso sehr das Ergebnis einer menschlich-künstlerischen Entwicklung, das sich ihm jedoch zunächst noch nicht in der Form einer voll bewussten Einsicht darbot. Nachträglich wird ihm klar, dass er sich mit seiner Konzeption vom Ring des Nibelungen „unbewusst in betreff der menschlichen Dinge die Wahrheit eingestanden“ habe, so dass ihm die Philosophie Schopenhauers nur die Bestäti-

gung dessen brachte, was er als Künstler schon ahnend gestaltet hatte.

Während Wagner als unfertiger Schwärmer überall in das praktisch-politische Leben selbst eingreifen zu dürfen glaubte, bekundet sich seine gewonnene Reife jetzt dadurch, dass er seinen Anschauungen vom Wesen des Staates unter keinen Umständen mehr eine praktische Bedeutung beigelegt wissen will (6). Sein blinder Hass gegen die staatliche Organisation hat sich in die Erkenntnis umgewandelt, dass diese einem tiefen Bedürfnisse entspringe, nämlich der Notwendigkeit des Übereinkommens des in unzählige, blind begehrende Individuen geteilten menschlichen Willens zum erträglichen Auskommen mit sich selber. Wagner erblickt im Staate jetzt einen Vertrag, durch welchen die einzelnen vermöge einiger gegenseitiger Beschränkung sich vor gegenseitiger Gewalt zu schützen suchen. Als die eigentliche Tendenz dieses Vertrages bezeichnet er die Stabilität, und die verkörperte Gewähr für dieses Grundgesetz ist ihm, dem vermeintlichen Revolutionär, der Monarch, dessen Aufgabe und Bestimmung er im idealsten Sinne fasst (8, 9, 10).*)

Zugleich erkennt Wagner aber auch, dass die vom Staate geforderte Unterordnung des einzelnen unter die Zwecke der Gesamtheit nicht mehr allein aus Überlegun-

*) Schopenhauer deutet den Staat als das Meisterstück des mit Vernunft ausgerüsteten Egoismus und bestreitet, dass ihm irgend welche moralische Absicht oder Bedeutung inne wohne. Für die beste Staatsform hält auch er die erbliche Monarchie. Vgl. seine sämtlichen Werke, herausgegeben von Grisebach bei Reclam, I 443 bis 451; II 700—701; III 575, 579, 598—599; V 249, 262—263. Doch erheben dieser und die späteren Hinweise auf Schopenhauer keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

gen des unmittelbaren persönlichen Nutzens erklärt und gerechtfertigt werden könne, sondern im Gegenteil nur aus der Annahme eines Wahnes, welcher das Individuum zur Entäusserung des Egoismus bestimme. Das Wesen dieses Wahnes, des Patriotismus, sucht Wagner mit Schopenhauer aus der Natur der tierischen Instinkte zu ergründen: die Bienen und Ameisen handeln nicht nur zweckmässig, ohne dass sie wie die Menschen imstande wären, diese Zweckmässigkeit bewusst zu erkennen, sondern sie opfern sich auch willig und ohne Besinnen für ihre Zwecke auf. Das kann nur erklärt werden aus einem dem Tiere vorgespiegelten Zwecke, welchen es für die Befriedigung seines eigenen Bedürfnisses hält, während er in Wahrheit nicht dem Individuum, sondern der Gattung angehört. Der Erreger und Bildner dieses Wahnes ist der Geist der Gattung selber, welcher als allmächtiger Lebenswille für das beschränkte Erkenntnisvermögen des Individuums eintritt, da ohne seine Einwirkung das Individuum in seiner beschränkten egoistischen Selbstsorge seinem eigenen einzelnen Bestehen zuliebe willig die Gattung aufopfern würde (11, 12).*)

So trefflich diese Gattungsinstinkte als Grundlage der patriotischen Triebe dem Gemeinwesen als solchem dienen, so beengt müssen sie aber erscheinen, sobald über diese Grenze hinausgegangen wird. Denn: wie der Patriotismus den Bürger für die Interessen des Staates hellsehend macht, lässt er ihn noch in Blindheit für das Interesse der Menschheit überhaupt; ja, seine wirksamste Kraft übt er darin aus, dass er diese Blindheit, die im gemeinen Lebensverkehre von Mensch zu Mensch oft schon sich bricht, auf das

*) Vgl. Schopenhauer, II 632 flgde.

eifrigste verstärkt. Der Patriot ordnet sich seinem Staate unter, um diesen über alle anderen Staaten zu erheben und so gleichsam durch die Grösse und Macht seines Vaterlandes mit reichen Zinsen sein ihm gebrachtes Opfer vergütet zu wissen. Ungerechtigkeit und Gewaltsamkeit gegen andere Staaten und Völker ist daher von je die wahre Kraftäusserung des Patriotismus gewesen (13). Dieser Zustand kann aber kein endgültiger sein. Das Verhältnis der Rechtlosigkeit im Verkehre der Staaten untereinander beleidigt das edlere Gefühl (14), denn der Menschheit wohnt ein unendlich tieferes und umfassenderes Bedürfnis inne, als welches durch den Staat und dessen Ideal zu befriedigen ist (19).

Hier beginnt die Aufgabe der Religion, die allein den Staatsbürger zur eigentlichen Menschenwürde zu führen vermag (19). Hatte Wagner sich früher schon freigemacht von der trivialen Vorstellung eines bewussten, persönlichen Gottes, der für uns liebend sorgt, sofern wir nur beten und arbeiten, und war er vorgedrungen zur Erkenntnis einer die Welt bestimmenden unbewussten absoluten Idee, so stellt er sich jetzt vollends, geführt von Schopenhauer, mit Entschiedenheit auf den Boden eines tiefen und reinen Pessimismus. Das Tragische erscheint ihm als der eigentliche Ausdruck des Wesens der Welt und insbesondere der menschlichen Bestimmung (6, 18, 19). Das Merkmal des grossen, wahrhaft edlen Geistes erblickt er darin, dass dieser das Leben und die Welt in ihrer wirklichen, schrecklich ernsten Bedeutung erfasse und sehend dem einen, grossen Leiden der unerlösten Menschheit gegenüberstehe (27, 28). Es ist ihm klar geworden, dass diejenigen vor allem zum Unglück bestimmt seien, die den Kampf für geistige und sittliche Ideale als ihre Lebensaufgabe er-

wählen (18, 19). So wird ihm das Gefühl der Unseligkeit des menschlichen Daseins, die tiefe Unbefriedigung des rein menschlichen Bedürfnisses durch den Staat zur Grundlage aller echten Religion: Der religiösen Vorstellung geht die Wahrheit auf, es müsse eine andere Welt geben als diese, weil in ihr der unerlöschliche Glückseligkeitstrieb nicht zu stillen ist, dieser Trieb somit eine andere Welt zu seiner Erlösung fordert (20). Die einzige Möglichkeit aber, der ersehnten Erlösung sich anzunähern und schon in diesem Leben eines, wenn auch nur bedingten, Friedens teilhaftig zu werden, liegt in dem freiwilligen Aufsichnehmen aller der Leiden, Entbehrungen und Qualen, die nun einmal unabtrennbar verbunden sind mit unserem irdischen Dasein. Dies selbstgewählte Märtyrertum allein hebt den Menschen über Raum und Zeit, da es ihn unabhängig macht von einem an irdische Bedingungen gebundenen Glücke und ihn zu dem unermesslich erhabenen Wonnegefühl der Weltüberwindung führt, gegen welches das eitle Behagen des Welteroberers geradezu kindisch nichtig erscheint (21, 22). Im tiefsten, heiligsten Innern des Individuums lebt diese wahre Religion, da, wohin nie ein Streit der Rationalisten und Supranaturalisten, noch des Klerus und des Staates gelangte. Denn dieses eben ist ihr Wesen, dass sie, dem täuschenden Tagesscheine der Welt ab, in der Nacht des tiefsten Innern des menschlichen Gemütes als anderes, von der Weltsonne gänzlich verschiedenes, nur aus dieser Tiefe aber wahrnehmbares Licht leuchtet. Nur aus dem eigenen, inneren Grunde des Gemütes kann uns dauernde Beruhigung quellen, und wie durch Gnade wird uns das neue Erkenntnisvermögen erweckt. Nicht in der theoretischen Einsicht allein erschöpft dieses aber seine Be-

deutung, sondern in der praktischen Bewährung, in dem Beispiele, das wir anderen geben. Daher ist der Heilige, der Märtyrer, das verehrungswürdigste Vorbild, und es liegt ein tiefer, wahrhaftiger Sinn darin, dass das Volk nur durch seine innig geliebten Heiligen sich an Gott wendet (25, 26).

Im Gegensatze zur wahren Religion steht ein herrschwütiger Klerus, der sich in eitler Weise auf das Dogma beruft (26), und eine zum staatlichen Institute erniedrigte, zum Zwecke des staatlichen Gemeinwesens verwendete Kirche, die sich wohl als nützlich, nicht aber mehr als göttlich erweist (25).

Jetzt endlich hat Wagner den sicheren Standpunkt gefunden, der ihn die „erhabene Bedeutung" des Christentums richtig verstehen und freudig anerkennen lässt (22). Getragen durch den erleuchteten Geist der deutschen Philosophie, erfasst er nun aber auch das Wesen der Kunst in einem tieferen und umfassenderen Sinne als je zuvor. Jetzt erschliesst sich ihm ganz ihre der Realität und dem Ernste des Lebens entgegengesetzte Bestimmung und die eigentliche Bedeutung ihrer „Heiterkeit": Auch der durch die wahre Religion gefestigte und beruhigte Mensch bedarf zu Zeiten einer gewissen Zerstreuung, einer periodisch völligen Abwendung von dem sonst ihm stets gegenwärtigen Ernste der Welt. Was für den gemeinen Menschen Unterhaltung und Vergnügen ist, muss für ihn, nur eben in der ihm entsprechenden edlen Form, ebenfalls vorhanden sein; und was ihm diese Abwendung, diese edle Täuschung möglich macht, muss wiederum ein Werk jenes menschenerlösenden Wahnes sein, der überall da seine Wunder verrichtet, wo die normale Anschauungsweise des Individuums sich nicht weiter zu helfen weiss. Dieser Wahn

muss in diesem Falle aber vollkommen aufrichtig sein; er muss sich von vornherein als Täuschung bekennen, um von demjenigen willig aufgenommen zu werden, der wirklich nach zerstreuender Täuschung in dem von uns gemeinten grossen und ernsten Sinne verlangt. Das vorgeführte Wahngebilde darf nie Veranlassung geben, den Ernst des Lebens durch einen möglichen Streit über seine Wirklichkeit und beweisbare Tatsächlichkeit anzuregen oder zurückzurufen, wie dies das religiöse Dogma tut: sondern seine eigenste Kraft muss es gerade dadurch ausüben, dass es den bewussten Wahn an die Stelle der Realität setzt. Dies leistet die Kunst, der freundliche Lebensheiland, der zwar nicht wirklich und völlig aus dem Leben hinausführt, dafür aber innerhalb des Lebens über dieses erhebt und es selbst uns als ein Spiel erscheinen lässt, das, wenn es selbst zwar auch ernst und schrecklich erscheint, uns hier doch wiederum nur als ein Wahngebilde gezeigt wird, welches uns als solches tröstet und der gemeinen Wahrhaftigkeit der Not entrückt (28, 29).*)

Von der Höhe philosophischer Spekulation kehrte Wagner zur Ausübung seiner künstlerischen Sendung zurück mit dem am 31. März 1865 vollendeten, für den König bestimmten **„Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule“.** Wie die Schrift über das Wiener Hofoperntheater gehen auch diese Auseinandersetzungen im ganzen mehr den Praktiker als den Ästhetiker an.

*) Vgl. Schopenhauer, I, drittes und viertes Buch.

Wagners ganzes Sinnen und Trachten ist darauf gerichtet, auch die deutsche reproduzierende musikalische Kunst auf eine höhere Stufe zu heben. In den Operntheatern trifft er überall nur eine schlechte Nachahmung des Auslandes (VIII 128); aber auch die klassischen Werke der deutschen Instrumentalmusik findet er im Vortrag vernachlässigt und entstellt (144). Er selbst ist daher mit seinen neueren Arbeiten in grosser Not (131), aus welcher er nur durch die „Ausbildung eines wirklichen deutschen Stiles" befreit zu werden hoffen darf. Und das hochgesinnte Verständnis Ludwigs II. scheint seinen kühnen Plan der Verwirklichung nahezurücken. Es soll eigens für ihn und nach seinen Angaben in München ein Mustertheater erbaut werden zur Veranstaltung von festlichen Aufführungen der besten und edelsten Werke deutscher Meister durch die besten und gebildetsten Kräfte der deutschen Theater (130—132, 174). Von dieser „bedeutungsvollen originaldeutschen Nationalinstitution" erhofft Wagner den gedeihlichsten Einfluss auf die deutsche Kunst und für sich selbst die Möglichkeit guter Wiedergaben seiner letzten dramatischen Arbeiten. Es ist nicht Selbstüberschätzung, die ihn antreibt, so hohe Forderungen zu stellen, sondern die unabweisliche Erkenntnis, dass er an keinem der bestehenden Operntheater die dem Stilcharakter seiner neuen Werke entsprechende Vortragsweise finden könnte (170, 172, 173).

Und nur von diesem einen leitenden Gesichtspunkt aus will Wagner die Reorganisation der Münchener Musikschule betrieben wissen. Die Bestimmung dieser Schule erblickt er in der „vorbereitenden Mithilfe" zur Ermöglichung seines grossen Planes (132). Als ihre wichtigste Aufgabe erscheint ihm die Ausbildung dramatischer Sänger, die sich für die Darstellung seiner Dramen eignen. Diese Aufgabe

hält er aber keineswegs für eine leichte, denn er weiss, dass die Technik des Gesanges in seinem Sinne noch „geradeswegs ein Problem“ sei, so dass sogar die dafür geeigneten Lehrer erst geschaffen werden müssen (160). Wagner verlangt „die richtige Entwicklung des Gesanges auf Grundlage der deutschen Sprache“ ohne Preisgabe des der italienischen Schule eigenen Wohlklanges; er verlangt, dass die Sänger auf Verbesserung ihrer gänzlich vernachlässigten und undeutlichen Aussprache hinarbeiten und zugleich gute Musiker seien (135, 136, 137). Andererseits wünscht er aber auch, dass der Elementarunterricht im Gesang für jeden Musiker obligatorisch gemacht werde (140).

Nicht für die Aufgabe der geplanten Schule hält Wagner den Unterricht in den musikalischen Wissenschaften. Auch den theoretischen Kompositionsunterricht in Harmonielehre und Kontrapunkt, ja sogar jede Art von technischer Vorbildung instrumentaler und vokaler Art weist er dem privaten Studium zu, damit die ganze Kraft und Aufmerksamkeit der Schule selbst der Geschmacksbildung und Anleitung zu einer schönen Vortragsweise aufgespart bleibe (140, 141, 142). Den eigentlichen Kern des Lehrplans verlegt er daher in die „gemeinschaftlichen Übungen“ (145).

Das von ihm früher mit wenig Respekt behandelte Klavier betrachtet Wagner jetzt als das „eigentliche Hauptinstrument“ der modernen Musik. Er wünscht, dass dem Klavierunterrichte besondere Sorgfalt zugewendet werde, aber wieder nicht der reinen Technik, deren Erlernung anderweitig zu betreiben sei, sondern der Kunst des höheren Vortrages (150). Ausserdem fasst Wagner noch die Gründung einer als Organ der Münchener Musik-

schule gedachten Zeitschrift ins Auge, in welcher gegenüber einer rückständigen zünftigen Kritik die Hauptlehrer der Schule zu Wort kommen sollen (169, 170).

Mit der Beseitigung der seinem Plane entgegenstehenden persönlichen und administrativen Schwierigkeiten will Wagner selbst nichts zu tun haben. Diesen Teil der Aufgabe überlässt er vertrauensvoll den „einzig hierzu berufenen königlichen Behörden" (159). Er selbst gibt sich ganz dem Hochgefühle hin, nach so vielen aufreibenden Kämpfen endlich der praktischen Verwirklichung seines künstlerischen Wollens nahegerückt zu sein. Er gedenkt der verzweiflungsvollen Stimmung, in welcher er noch vor wenigen Jahren Umschau hielt nach einem seinem Vorhaben günstig gesinnten deutschen Fürsten und dankt nun im innersten Herzen einem gütigen Geschick, das seinen bangen Wunsch schöner erfüllte, als er ahnen und hoffen durfte (175, 176). Dieses Gefühl lässt ihn jetzt auch in seinen Vorschlägen einen ruhigeren, versöhnlicheren Ton anschlagen, als er ihm sonst im künstlerischen Kampf wohl eigen zu sein pflegte. Er will die Gegner seiner Pläne nicht unnötig reizen, sondern lieber durch möglichste Schonung zu einem friedlichen Gewährenlassen bestimmen und macht daher den weitestgehenden Versuch eines Kompromisses von seiner Seite (201).

Fünfte Periode

Triebschen—Bayreuth. 1866—1883

Jedoch alles Entgegenkommen war umsonst, das Schicksal hatte es anders beschlossen, als der König und Wagner hofften. Die Münchener Pläne zerschlugen sich durch Kurzsichtigkeit, Verblendung und Unverstand der nächst beteiligten Kreise. Am 10. Juni 1865 fand die erste Aufführung von Tristan und Isolde statt, und schon am 10. Dezember musste Wagner einem Wunsche des Königs zufolge Bayerns Hauptstadt wieder verlassen, die er anderthalb Jahre früher mit so grossen Hoffnungen betreten hatte. Zunächst reiste er nach Vevey und Genf. Anfang April 1866 mietete er Landhaus Triebschen bei Luzern und hier fand er endlich, was er so lange schmerzlich entbehrt hatte: ein seiner Persönlichkeit angemessenes Heim. Aber auch dies spät errungene häusliche Glück konnte ihm nur durch schwere, ja entsetzliche Konflikte zuteil werden. Was er selbst nun besass, das musste er seinem aufopferungsvollsten Jünger und Freunde, dem so vornehm gesinnten Hans von Bülow, nehmen. Als ein einsamer, tödlich gekränkter, verzweifelter Mann zog Bülow nach Italien, nachdem er eben noch Wagners Schlachten geschlagen hatte. Mathilde Wesendonck und Cosima Liszt, zwei weibliche Naturen von seltenem Adel, in die gleiche Lage versetzt, hatten dem Gebote ihres innersten Herzens gemäss ver-

schieden gehandelt, und jede durfte sich dabei im Rechte fühlen. Rührend ist die unverbrüchliche Gattentreue jener sanft gearteten, zartgesinnten Mathilde-Leonore, die sich mit aller Macht hingezogen fühlte zu Wagners Grösse, aber ausharrte bei den engeren und älteren Pflichten ihres Lebens. Staunenswert ist die seelische Kraft einer Cosima, die keinen Kampf, kein Zerwürfnis, keine Schande scheute, die mit allem brach, was Sitte und Herkommen verlangen, um sich mit Leib und Leben dem Dienste des Genius zu weihen, den sie als das oberste Gebot ihres Daseins erkannt hatte. Wie Wagners ganze Kunst, so ist auch sein ganzes Schicksal tragisch geartet. Es stellt uns vor das tiefste Rätsel des Lebens und lässt uns erschauern vor einer Macht, die den menschlichen Geist mit göttlichen Gaben begnadet und ihm zugleich so furchtbare Kämpfe auferlegt.

In Triebschen verbrachte Wagner sechs Jahre in voller Abgeschiedenheit. Hier vollendete er die Meistersinger und förderte den „Ring" fast bis zum Abschlusse. Dann aber machte sich gebieterisch wieder die längst gefühlte Notwendigkeit in ihm geltend, Aufführungen seiner Werke völlig nur in seinem Sinne zu veranstalten. Es erfolgte im April 1872 die Übersiedelung nach Bayreuth, und damit trat Wagner in die letzte, entscheidende Periode seines Wirkens ein. Nicht Ruhe und Behagen war ihm in seinen späten Jahren beschieden, sondern aufreibende Mühe und Arbeit ohne Ende, wie sie die ungeheure Grösse seiner selbstgewählten Aufgabe unabweislich aus sich bedang.

Beide Perioden — die von Triebschen und die von Bayreuth — brachten auch ein reiches literarisches Ergebnis. Immer wieder griff Wagner zur Feder, um sich und sein Lebenswerk durchzusetzen. Da es sich bei ihm jetzt aber nicht mehr um eine innere Entwicklung handelt, in

welcher jede neue Schrift zugleich eine neue Phase bedeutet, sondern um eine Zeit der Reife, die das sicher Erkannte nur noch in die künstlerische Tat umzusetzen hat, brauchen beide Perioden nicht mehr streng voneinander geschieden, noch weniger die vielfältigen Kundgebungen aller dieser Jahre in chronologischer Folge nach dem Datum der Entstehung aneinandergereiht zu werden. Angemessener wird deren bestmögliche Gruppierung nach dem sachlichen Zusammenhange sein. Was dabei verloren geht an historischer Folgerichtigkeit, wird vielleicht aufgewogen dadurch, dass Wagners literarische Produktion in ihrer ganzen inneren Geschlossenheit vor den Leser tritt.

Schriften verschiedenen Inhalts

Weit ab vom Gebiete der Ästhetik liegt die noch in München geschriebene Abhandlung „**Was ist Deutsch?**", die später mit einem Nachworte versehen und in den Bayreuther Blättern veröffentlicht wurde. Auch der lang ausgedehnte, zu entlegenen Fragen abschweifende Aufsatz **„Deutsche Kunst und deutsche Politik"** hat sein Schwergewicht nicht in ästhetischen Erörterungen. Er wurde 1867 in Triebschen geschrieben für die in München unter Fröbels Leitung neu gegründete „Süddeutsche Presse", seine Veröffentlichung musste jedoch nach Fröbels Aussage auf Befehl des Königs abgebrochen werden. Wagner liess ihn dann als Broschüre erscheinen. Letzten Endes ist er nichts anderes als eine Streitschrift für den in Bayreuth verwirklichten Gedanken. Wagner will in gemessenen Fristen „wahrhaft königliche Aufführungen" veranstalten, deren charakteristische Merkmale er im einzelnen beschreibt (VIII 122—123). Schillers Grösse als Dramatiker feiert Wagner jetzt im Gegensatze zu dem in Oper und Drama geäusserten Urteil voll rückhaltloser Begeisterung (78, 80, 93). Tief verneigt er sich auch vor dem Sieger von Königgrätz und seiner bewundernswerten Heeresorganisation (41, 52). Doch glaubt er, dass Preussen lediglich Nützlichkeitszwecke verfolge, und fordert daher Bayern auf, die Erfüllung seines deutschen Berufes in der Pflege des über allem Nützlichkeitszwecke liegenden Ideals

zu sehen (124). Eine wenig schmeichelhafte Schilderung entwirft Wagner von den Franzosen: er nennt sie mit Voltaire eine Mischung von Affen und Tigern (72—75). Auch sonst fehlt es nicht an gelegentlichen Rückfällen in den überhitzten Ton des Kunstwerkes der Zukunft (57, 59, 60, 64—67).

Jene versöhnliche Neigung, die sich in Wagners Bericht an den König über die zu gründende Musikschule kundgab, war nach den schlimmen Münchener Erfahrungen wieder aus ihm gewichen und hatte einer begreiflichen Verbitterung Platz gemacht gegen alles, was sich seinem Lebenswerke entgegenstellte. Denen, die ihm wohlgesinnt blieben, wahrte er zwar nach wie vor Dankbarkeit und Treue. Aus diesen Gefühlen entsprang der ergreifend schöne Nachruf, den er seinem allzufrüh verschiedenen Freunde und berufensten Interpreten Ludwig Schnorr von Carolsfeld in der „Neuen Zeitschrift für Musik" widmete. Auch Rossini dankte er für seine bei Gelegenheit gezeigte freundlich-vornehme Haltung in angemessener Weise (Beilage zur „Allgemeinen Zeitung", Dezember 1868). Unumwunden räumt er ein, bei einem vor Jahren abgestatteten Besuche in dem italienischen Meister einen wahrhaft grossen und verehrungswürdigen Menschen kennen gelernt zu haben.

Also lohnte Wagner Wohlwollen! Um so unerbittlicher und rücksichtsloser aber wandte er sich gegen seine Feinde. Er wollte ihnen zeigen, dass er die gleiche Waffe, mit welcher ihm sein Leben und Wirken vergällt wurde, die kritische Feder, ebenso scharf, wenn nicht noch schärfer zu handhaben verstehe wie sie. So entstanden jene geharnischten Skizzen, die er unter dem Gesamttitel **„Zensuren"** zusammenfasste und selbst als „Artikel von unerfreulich

polemischer Natur" bezeichnete. Im Grunde freut er sich aber seines strafenden Vermögens. Er hat über seine schriftstellerische Begabung anders denken gelernt als früher. War diese ihm sonst nur ein äusserstes Mittel, dessen er sich widerwillig und im Gefühle der Herabwürdigung bediente, so sieht er jetzt in ihr „nicht die geringste Gabe", die ihm vom Schicksal für die Welt als Notpfennig mitgegeben worden sei. Und wenn Tasso sich damit tröste, dass ihm ein Gott gab, zu sagen, was er leide, so freut sich Wagner dessen, dass es ihm beschieden sei, hierüber auch zu schreiben.

Die erste dieser Zensuren wendet sich gegen W. H. Riehl. Sie erschien 1867 ohne Wagners Namen in der „Süddeutschen Presse" und wurde nach einem Angriff Riehls 1872 im „Musikalischen Wochenblatt" noch einmal abgedruckt. Herrliche Gedanken über das Wesen des Idyllischen leiten sie ein, Gedanken, in welchen sich Wagner als ein gottbegnadeter Kopf von tiefstem ästhetischen Verständnisse und einer unvergleichlichen, blühend schönen Darstellungsfähigkeit bekundet. Hinter dieser bestrickenden Einführung verbirgt sich aber einer Schlange gleich eine mühsam verhaltene Gereiztheit, die mit einem Schlage hervorbricht und die Stätte eines so erhebend schönen geistigen Lebens in den Schauplatz eines mit schonungslosem Spott und Hohn geführten Vernichtungskampfes verwandelt.

Die gleiche ätzende Schärfe kehrt Wagner gegen Ferdinand Hiller („Süddeutsche Presse", 1867) und Eduard Devrient („Norddeutsche Allgemeine Zeitung", 1869). Doch wahrt er hier trotz aller vorwiegenden Bitterkeit stets noch seine Würde. Als er jedoch zu Beginn des Jahres 1869 seine Schrift über „Das Judentum

in der Musik" in zweiter Auflage erscheinen liess und mit neuen „Aufklärungen" versah, da vergass er sich so weit, dass ihm sein besseres Selbst verloren ging. Hier zum ersten Male sehen wir ihn als Schriftsteller von einer Seite, die in keiner Weise mehr sympathisch berühren kann. Seine erste Kundgebung über das Judentum zeigte sich — wie man auch sonst von ihr denken mag — beseelt vom Geiste einer mutigen und edlen Aufrichtigkeit, die das Gute will, indem sie das nach bestem Vermögen erkannte Wahre rückhaltlos ausspricht. Diese „Aufklärungen" dagegen entspringen einer Überreiztheit, die nichts hofft noch fürchtet und nun alle Dämme der Selbstbeherrschung bricht. Wagner, sonst der hochgemute Verkünder der Gerechtigkeit und Nächstenliebe, wird jetzt zum abstossenden Propheten des Hasses. Er verirrt sich zu der seiner unwürdigen Wahnidee einer organisierten Gegnerschaft des Judentums gegen ihn und Liszt (VIII 246—248, 252, 257), seinen unbequemsten Kritiker, Hanslick, macht er unter der Hand zum Juden (243), auf allen Seiten, wohin er nur schauen mag, tritt ihm ein vollständiger Sieg des Judentums entgegen.

Ganz verleugnet sich Wagners edlere Natur aber auch nicht in dieser Äusserung seiner grössten Voreingenommenheit. Versöhnend wirkt die Wärme, mit welcher er der „wahrhaft sympathischen Freunde" gedenkt und der „grossen Begabungen des Herzens wie des Geistes", die ihm selbst aus jüdischen Kreisen entgegengekommen seien (239, 258). Er lässt eine wenn auch nur schwache Hoffnung bestehen, dass es dem deutschen Wesen gelingen werde, das jüdische Element, dessen gewaltsame, völlige Auswerfung doch kaum im Bereiche der Möglichkeit liege, für die Mitarbeit an seinen höheren Bestrebungen zu ge-

winnen (259, 260). Und so mag denn schliesslich auch für diese von einer so unversöhnlichen, hässlichen Bitterkeit erfüllte Kundgebung das eigene Wort Wagners Geltung gewinnen, dass er bei allen seinen Kämpfen immer mehr auf den Sieg seiner Idee als auf den Schaden seiner Feinde bedacht gewesen sei (VIII 203, V 2).

Polemischen Charakter trägt auch das Schreiben **„An Friedrich Nietzsche"** vom 12. Juni 1872. Doch streitet Wagner hier nicht in eigener Sache, sondern eilt dem jüngeren Freunde zu Hilfe, der infolge seiner Abhandlung „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" heftigen Angriffen ausgesetzt war. Wagner zieht gegen die klassische Philologie zu Felde, bewegt sich also auf einem Gebiete, das uns fern liegt. Nichtsdestoweniger mag es uns gestattet sein, die Energie und gesunde Einsicht bewundern zu dürfen, die aus jeder seiner Zeilen sprechen. Auch ist es gewiss nicht ohne Bedeutung, dass er von Nietzsche die Lösung einer grossen Lebensaufgabe erwartet. Gingen die Wege beider Männer später zwar so weit auseinander, dass ihre innige Freundschaft zur bitteren Feindschaft wurde, und entwickelte Nietzsche sich ausserdem als Schriftsteller in einer Weise, die Wagner bei seinem Ausblick in die Zukunft kaum im Auge gehabt haben dürfte, so äusserte sich doch in ihrer ersten Sympathie die unwillkürliche Zuneigung wesensverwandter Geister, und niemand wird es uns verargen, wenn wir uns an diesem Bilde der Eintracht mehr erfreuen als an der späteren, jedes vernünftige Mass überschreitenden Gegnerschaft.

Die menschlich schönen Eigenschaften, die Wagner seinem Freunde gegenüber an den Tag legte, als er ihn bedrängt sah, sprechen im gleichen Masse aus dem im November 1871 geschriebenen Briefe an Arrigo Boito „Über

die Aufführung des Lohengrin in Bologna" noch mehr vielleicht aus dem herrlichen **„Schreiben an den Bürgermeister von Bologna"** (1. Oktober 1872), nachdem ihn diese Stadt zum Ehrenbürger erwählt hatte. Die warme, überquellende Dankbarkeit des grossen Mannes für die ihm gewordene Auszeichnung und sein Versprechen, sich ihrer würdig zu erweisen, wirken rührend.

Von besonderer Bedeutung ist noch das zu Triebschen im Juli 1871 geschriebene **„Vorwort"**, das Wagner seinen Gesammelten Schriften mit auf den Weg gab. Er spricht sich darin zusammenfassend aus über seine literarischen Arbeiten und das, was er mit ihnen erreichen wollte. Im Gegensatze zu anderen Künstlern legt er Gewicht auf deren ernstliche Beachtung, erhebt aber keineswegs den Anspruch, ein wissenschaftliches „System" gegeben zu haben, was ihm, wie er glaubt, die Ästhetiker von Fach leicht als „Unverschämtheit" deuten möchten. Schon durch die chronologisch-anspruchslose Aneinanderreihung seiner Schriften hofft er sich bei den Kunstphilosophen eine milde Behandlung auszuwirken. Von allem rein abstrakten Ästhetisieren hat er selbst aber mit Recht keine hohe Meinung. Er glaubt nicht, dass sich aus der „absoluten Vernunft" oder dem „sich selbst denkenden Denken" allein gegründete Urteile über irgend etwas, am allerwenigsten über die Kunst, schöpfen lassen. Er hält an dem Grundsatze fest, dass derjenige am besten über eine Sache werde sprechen können, der sie wirklich verstehe. Er selbst hätte sich ja gerne von anderen belehren lassen. Es war ihm oft schmerzlich und stimmte ihn zur Bitterkeit, über seine Kunst schreiben zu müssen. Er lernte aber begreifen, dass andere das nicht sagen konnten, was gerade ihm eingegeben war. Auch hatte er die Genugtuung, dass viele, namentlich jüngere

Leute, bei ihm bessere Belehrung in künstlerischen Fragen fanden als bei solchen, die selbst in der Kunst nichts schaffen können. Immer deutlicher ward ihm bewusst, dass den ihm bei seinem Wirken aufgegangenen Erkenntnissen mehr als nur persönliche Bedeutung zukomme, ja, dass es sich in ihnen um eine Neugeburt der Kunst handle. Nicht auf dem Wege abstrakter Spekulation gewann er aber diese Einsichten, sondern geleitet von dem Drange des unmittelbaren künstlerischen Bedürfnisses. Was er in seinen literarischen Arbeiten bietet, ist daher nicht das Sammelwerk eines Schriftstellers, sondern die aufgezeichnete Lebenstätigkeit eines Künstlers, die, so zerstreut und zersplittert sie dem oberflächlichen Blick erscheinen mag, in Wahrheit doch immer nur durch e i n Motiv bestimmt blieb.

Eine zweite Gruppe von Schriften aus dieser Zeit zeigt Wagner wieder mehr in seinen Eigenschaften als ausübender Künstler und musikalischer Kritiker. Für das „Musikalische Wochenblatt“ schrieb er im Oktober 1871 seine **„Erinnerungen an Auber“**, in welchen er viel des Interessanten mitteilt, das sich eben nur seinen Augen enthüllen konnte. Im ganzen muss deren Anordnung aber doch wohl etwas zerfahren genannt werden, was auch darin zur Geltung kommt, dass Wagner auf die ihn schliesslich beschäftigende Hauptfrage — wie gerade der so kühl scheinende Auber ein so feuriges Werk wie die „Stumme“ schreiben konnte — gar keine oder doch jedenfalls keine befriedigende Antwort gibt. Er zeigt sich nicht übel geneigt, das Hauptverdienst am Zustandekommen dieses Werkes der befruchtenden Kraft des dramatischen Prinzips an sich zuzuschreiben, behält sich aber ausdrücklich

ein eingehenderes Urteil in dieser Sache für später noch vor (IX 59, 60).

Ebenfalls für das „Musikalische Wochenblatt" schrieb Wagner im Dezember 1874 den Bericht **„Über eine Opernaufführung in Leipzig".** In reizender, geistvoller Plauderei ergeht er sich über Musikzeitungswesen und Kritikertum, wobei für Wilhelm Tappert ein gewichtiges Lob abfällt (X 3). Wagner meint, jeder Musiker schimpfe auf eine ihm vorgelegte Musikzeitung in jedem Falle, ausser wenn gerade Er einmal darin gelobt werde. Rezensionen ihm unbekannter Kompositionen liest aber auch Wagner nur dann, wenn sie sehr witzig geschrieben seien. Fast möchte er glauben, dass er eigentlich seinen Beruf verfehlt habe, als er dramatischer Komponist und nicht lieber Kritiker wurde. Denn namentlich als Theaterrezensent hätte er es mit den berühmtesten Feuilletonisten der grossen politischen Zeitungen aufzunehmen sich getraut. Und welchen Einfluss hätte er als Mitarbeiter eines angesehenen Journals gewinnen können, während er sich jetzt damit begnügen muss, in einem bescheidenen musikalischen Wochenblatt seine Meinung auszusprechen (3, 4).

Was er als Kritiker zu leisten vermag, zeigt Wagner nun an Spohrs Jessonda. Von seinem Standpunkte aus nennt er die Oper, wie sie vor ihm bestand, mit Recht wieder „ein seltsam unfertiges Kunstgenre" und macht zum Beweise dessen auf manches Veraltete bei Spohr aufmerksam, insbesondere auf Mängel der Deklamation. Dabei bleibt er sich aber durchaus dessen bewusst, dass die tiefe Wirkung der Jessonda nicht aus rein musikalischen Eigenschaften allein erklärt werden könne, sondern nur aus den „wahrhaft meisterlichen Inspirationen Spohrs selbst als Dramatiker" (4—10).

Dem „Musikalischen Wochenblatt“ spendete Wagner kurz vor seinem Tode noch einmal eine liebenswürdig-gemütvolle Plauderei, den **„Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes“.** Wie ein guter Papa spricht er dem Herausgeber des Blattes, Fritzsch, Anerkennung und Dank aus für dessen treue Haltung und erklärt es für ganz selbstverständlich, dass er nun auch einmal wieder etwas für ihn schreiben müsse. Unter allerlei kleinen Sarkasmen berichtet Wagner dann im sicheren Gefühle der ausgereiften Kraft über die Schicksale einer im 19. Lebensjahre von ihm komponierten Sinfonie, die er als weltberühmter Meister in Venedig seiner Frau an ihrem Geburtstage zu Gehör brachte. Er charakterisiert sein Jugendwerk selbst dahin, dass, wenn wirklich etwas darin von Richard Wagner zu erkennen sei, dies höchstens die grenzenlose Zuversicht sein dürfte, mit der dieser schon damals sich um nichts kümmerte und von aller Duckmäuserei unberührt erhielt (X 314). Fesselnd schildert Wagner den Entwicklungsprozess des nach Selbständigkeit ringenden Komponisten. In diesem Zusammenhange bezeichnet er die Musik als „eine wahrhaft künstliche Kunst“, die nach ihrem Formenwesen erlernt werden müsse, und in welcher bewusste Meisterschaft, d. h. Fähigkeit zu deutlichem Ausdruck eigensten Gefühls, erst durch volle Aneignung einer neuen Sprache gewonnen werde, während der Dichter den künstlerischen Gedanken sofort deutlich in seiner Muttersprache ausdrücken könne (313).

Während Wagner in diesen kleinen Gelegenheitsschriften behaglich plaudert, kommt der volle Ernst und die ganze Wucht seiner Persönlichkeit zum Ausdruck in der berühmten Abhandlung **„Über das Dirigieren“,** geschrieben zu Triebschen im Oktober 1869, zuerst ge-

druckt in der „Neuen Zeitschrift für Musik". Hier ist es das grosse deutsche reformatorische Genie, das seinen alles überragenden Geist gegen jede Art von Schwächlichkeit, Rückständigkeit, Pedanterie und Zopf in einer so gewaltigen Weise geltend macht, dass nur die bedingungslose, ungemessene Bewunderung des Menschen und Künstlers bleiben kann, der einer solchen Tat fähig war. Wagner bricht alle Brücken hinter sich ab, er sagt gerade den einflussreichsten Musikern seiner Zeit so bittere Wahrheiten, dass diese ihm nie verzeihen konnten. Er bleibt ganz nur noch auf die eigene Kraft angewiesen, deren Gefühl sich bei ihm in einem Selbstbewusstsein von grossartiger Schlichtheit und Unbekümmertheit äussert.

Der Inhalt der Schrift streift zwar unser engeres Gebiet in den unersetzlichen Aufklärungen über den künstlerischen Orchestervortrag, über das aus der angemessenen geistigen Auffassung sich ergebende angemessene Tempo, über dessen sinngemässe Modifikationen, über das wahre Forte und Piano als die beiden Pole aller orchestralen Dynamik, über den Unterschied des naiven und sentimentalischen Allegro bei Mozart und Beethoven und über noch manches andere. Im Ganzen verfolgt Wagner hier aber nichts weniger als ästhetisch-theoretische, sondern eminent praktische Zwecke. Ausserdem sind die von ihm geäusserten Gedanken mittlerweile in einem so hohen Grade zum geistigen Allgemeingut geworden und zum unentbehrlichen Rüstzeug jedes modernen Musikers, dass ein wiederholender Überblick an dieser Stelle nur lästig fallen könnte.

Von ähnlichem Wert und Zuschnitt sind Wagners Bemerkungen **„Zum Vortrag der neunten Sinfonie Beethovens"**, das Ergebnis der bei der Bayreuther Grundsteinlegungsfeier gemachten Erfahrungen. Schon

in seiner Schrift über die in München zu errichtende Musikschule hatte Wagner hingewiesen auf gewisse Differenzen zwischen den musikalischen Gedanken Beethovens und den ihm zur Verfügung stehenden instrumentalen Mitteln: Beethoven „instrumentierte ganz nach denselben Annahmen von der Leistungsfähigkeit des Orchesters wie seine Vorgänger Haydn und Mozart, während er im Charakter seiner musikalischen Konzeptionen unbedenklich weit über diese hinausging" (IX 231). Hierauf fussend macht der von aller falschen Buchstabengläubigkeit freie Wagner bestimmte Vorschläge, wie durch feine und verständnisvolle Modifikationen gewisse Absichten Beethovens erst zum wirklich kenntlichen Ausdruck zu bringen seien (VIII 148), und begründet sein immer nur auf Verdeutlichung des melodischen Fadens hinzielendes Eingreifen als ein Meister (IX 251, 252).

Auf der vollen Höhe seines Temperamentes und seiner Kraft zeigt sich der kritische Künstler oder künstlerische Kritiker Wagner noch in seinem **„Einblick in das heutige deutsche Opernwesen"**, entstanden 1873 nach der von Bayreuth aus unternommenen Rundreise. Wieder spricht der grosse Vortragsreformator, der aufgebracht ist in seinem idealen Sinn über die rings ihn umgebende Mittelmässigkeit. Mit der unbedingten, vornehmen Offenheit der unbedingten Überlegenheit sagt Wagner seinen Fachgenossen die unbedingte, bittere Wahrheit Alle Waffen des geistigen Kampfes stehen ihm dabei zu Gebot und werden von ihm gehandhabt mit einer Leichtigkeit ohnegleichen. Vernichtend ist sein Spott und seine Ironie, erquickend aber auch die Wärme, mit der er das Gute überall anerkennt, wo es ihm begegnet. Es ist eine göttliche Komödie der Musik, die er vor unseren Augen

entrollt: Verdammnis und Seligsprechung entquellen seinem Munde, und der Ruhm seines Namens birgt dafür, dass sein Spruch Gültigkeit behält für immer. Es mussten ihm Todfeinde erstehen aus seinem Verhalten, er gewann aber auch Freunde bis zum Tod. Den festen Punkt in der Erscheinungen Flucht gewährt ihm wie immer die eigene Sache. Erbittert setzt er sich zur Wehr gegen Verstümmelungen seiner Werke. Er verlangt die „vollste Deutlichkeit" des szenischen Vorganges und dramatischen Dialogs, da er dadurch allein das richtige Tempo und den sinngemässen Vortrag ganz von selbst gewährleistet weiss.

Beethoven

Als der Geburtstag Beethovens zum hundertsten Male wiederkehrte, wusste Wagner dem aufs höchste bewunderten und verehrten Meister keine würdigere Huldigung darzubringen als einen „Beitrag zur Philosophie der Musik". Im August und September 1870 verfasste er zu Triebschen die Schrift „Beethoven", die als Festrede bei einer idealen Feier gedacht war (IX 61). Ende November erfolgte die Veröffentlichung bei E. W. Fritzsch mit starkem Erfolge; noch vor Ablauf eines Monats wurde eine zweite Auflage nötig. — Wenig später streifte Wagner wieder das Gebiet der Kunstphilosophie. Am Silvesterabend 1870/71 schrieb er für das „Musikalische Wochenblatt" einen **Offenen Brief an Dr. F. Stade,** dem er für seine Polemik gegen Hanslicks Formalismus Dank und Anerkennung aussprach.*)

Den „Beethoven" beginnt Wagner mit Reflexionen über das innere Verhältnis eines grossen Künstlers zu seiner Nation: dies Verhältnis liegt beim Dichter und Bildner klarer zutage als beim Musiker. Der Dichter wird in einer gewissen Weise bestimmt durch die Sprache, in der er schreibt, der Bildner durch die Natur seines Landes und Volkes (61). Auch gewähren die bewussten Mitteilungen des Dichters Einblicke in seinen Entwicklungs-

*) Vgl. „Moderne Musikästhetik in Deutschland", S. 250 bis 260. Das hier über Stade gefällte Urteil wurde ohne Kenntnis der Meinung Wagners niedergeschrieben.

gang. Aber diese Einblicke reichen im Grunde doch nicht weit. So decken uns die Mitteilungen Goethes und Schillers nur den Gang ihrer ästhetischen Bildung auf, welche ihr künstlerisches Hervorbringen mehr begleitete als leitete (63, 64). Gerade am entscheidenden Punkte wird auch beim Dichter die Beobachtung seines Schaffens unmöglich, nämlich da, wo dieses Schaffen aus einem bewussten in ein unbewusstes übergeht, d. h. wo der Dichter die ästhetische Form nicht mehr bestimmt, sondern diese aus seiner inneren Anschauung der Idee selbst bestimmt w i r d (65).

Noch tiefer verborgen liegen diese inneren Zusammenhänge beim Musiker. Die Tonkunst gehört zwar der ganzen Menschheit gleichmässig an, und die Melodie darf eine absolute Sprache genannt werden, da sie keiner Übersetzung bedarf, sondern in allen Ländern der Erde vom empfänglichen Sinn ohne jede weitere Vermittlung verstanden wird. Bei näherer Prüfung sehen wir aber doch, dass von einer deutschen Musik im Unterschiede von einer italienischen oder französischen sehr wohl die Rede sein könne. Und wenn schon die Wurzel a l l e s künstlerischen Ausdruckes letzten Endes die gleiche ist, so muss doch jedenfalls der Zug der Eigentümlichkeit, durch welchen der Musiker seiner Nation als angehörig erkannt wird, tiefer begründet liegen als der, durch welchen wir Goethe und Schiller als Deutsche, Rubens und Rembrandt als Niederländer erkennen, da beim Musiker jede Möglichkeit einer ä u s s e r e n Anknüpfung fehlt (62, 63).

Von aussen ist dem seelischen Gehalte einer musikalischen Komposition in keiner Weise beizukommen. Nie ist ein Kunstwerk in seiner äusseren Tendenz mit solcher Bestimmtheit bezeichnet worden wie Beethovens dritte Sinfonie, die ja anfangs als eine Huldigung für den General

Bonaparte entworfen und mit dessen Namen auf dem Titelblatt bezeichnet war. Als Beethoven aber erfuhr, Bonaparte habe sich zum Kaiser krönen lassen, strich er die Widmung wieder aus: Und was entnehmen wir dieser so deutlichen Notiz für die Beurteilung eines der wunderbarsten aller Tonwerke? Können wir uns aus ihr auch nur einen Takt dieser Partitur erklären? Muss es uns nicht als Wahnwitz erscheinen, auch nur den Versuch zu einer solchen Erklärung ernstlich zu wagen?*) So untrennbar der Künstler mit dem Menschen in dem Sinne verbunden ist, dass das Schicksal und Streben des einen auch das des anderen bedeutet,**) so wenig kann uns alle Kenntnis der Lebenseinzelheiten eines Künstlers Aufschluss geben über die g e i s t i g e Beschaffenheit seiner Werke: das Sicherste, was wir über den Menschen Beethoven erfahren können, wird im allerbesten Falle zu dem Musiker Beethoven in dem gleichen Verhältnisse stehen wie der General Bonaparte zu der Sinfonia eroica. Von dieser Seite des Bewusstseins betrachtet, muss uns der grosse Musiker stets ein vollkommenes Geheimnis bleiben. Um dieses in seiner Weise zu lösen, muss jedenfalls ein ganz anderer Weg eingeschlagen werden (64, 65).

Diesen anderen Weg, welcher nur der der Ästhetik oder Kunstphilosophie sein kann, betritt Wagner, indem er Schopenhauers Metaphysik der Musik mit bewundernswertem Scharfblick an ihrer bedeutungsvollsten Stelle erfasst und ergänzt. Er legt seinen Spekulationen Schopenhauers Erkenntnis zugrunde, dass der Komponist wie eine Somnambule die tiefste Weisheit ausspricht in einer Sprache,

*) Vgl. S. 85—88 d. B.
**) Vgl. S. 333 d. B.

die seine Vernunft, d. h. sein waches Bewusstsein, nicht versteht. Der Sinn dieses Satzes geht dahin, dass der seelische Gehalt aller Musik wesentlich durch unbewusste Elemente bestimmt ist, so dass seine Hervorbringung durch den Künstler wie sein Erfassen durch den Hörer im Unbewussten liegt, um alsdann erst ins wache Bewusstsein hineinzuscheinen. Von dieser Grundlage ausgehend deutet Wagner das schöpferische Vermögen des Musikers als eine Funktion des hellsehend gewordenen Traumorgans: Unser Bewusstsein ist ein Bewusstsein teils vom eigenen Selbst, teils von anderen Dingen.*) Die musikalische Konzeption kann aber nur in jener Seite des Bewusstseins ihren Ursprung haben, welche Schopenhauer als dem Inneren zugekehrt bezeichnet (67, 68). Nur aus dieser nach innen gewendeten Seite des Bewusstseins erklärt sich die Fähigkeit des Intellekts zur Erkenntnis des Wesens der Dinge und die Hellsichtigkeit des schöpferischen Musikers, d. h. das Vermögen des Sehens dort, wo unser wachendes, dem Tage zugekehrtes Bewusstsein nur den mächtigen Grund unserer Willensaffekte dunkel empfindet (68). Im schöpferischen Musiker lebt sozusagen ein nach innen gewendetes Auge (79). Die innere Selbstschau des grossen Komponisten wird zur Hellsichtigkeit des tiefsten Welttraumes (81).

Das schöpferische Traumorgan des Musikers kann unmittelbar aber nicht durch äussere Eindrücke zur Tätigkeit angeregt werden, da das Gehör im Zustande der musikalischen Konzeption gegen solche gänzlich verschlossen ist, sondern nur durch Vorgänge im inneren Organismus, welche sich unserem wachen Bewusstsein als dunkle Gefühle an-

*) Vgl. Schopenhauer, II 431.

deuten (68, 69). Aus diesen dunklen Gefühlen heraus schafft der Musiker. Er zieht die Erscheinungswelt in sein Traumbereich, jedoch nur, um die anschauende Erkenntnis durch eine mit ihr vorgehende wunderbare Umwandlung gleichsam nach innen zu wenden, wo sie nun befähigt wird, das Wesen der Dinge in seiner unmittelbarsten Kundgebung zu erfassen, gleichsam das Traumbild zu deuten, das der Musiker im tiefsten Schlafe selbst erschaut hatte (77). Das erklingende musikalische Kunstwerk zieht den Intellekt sogleich von jedem Erfassen der Relationen der Dinge ausser uns ab, schliesst uns als reine, von jeder Gegenständlichkeit befreite Form gegen die Aussenwelt gleichsam ab und lässt uns — (da auch das Klangbild zu einem Bestandteil unseres Bewusstseins geworden ist) — einzig in unser Inneres wie in das innere Wesen aller Dinge blicken (78). Der Trotz der erkenntnisstolzen Vernunft bricht sich hier sofort an dem Zauber der Überwältigung unserer ganzen Natur; die Erkenntnis flieht mit dem Bekenntnis ihres Irrtums, und die ungeheure Freude dieses Bekenntnisses ist es, in welcher wir aus tiefster Seele aufjauchzen, so ernsthaft auch die gänzlich gefesselte Miene des Zuhörers sein Erstaunen über die Unfähigkeit unseres Sehens und Denkens gegenüber dieser wahrhaftigen Welt uns verrät (93) — mit anderen, weniger poesievollen Worten: unser waches Sehen und Denken ist nicht imstande, das zu durchdringen, was die Musik der nach innen gekehrten Seite des Bewusstseins in begrifflosen Tönen übermittelt.

So sehr es Wagner antreiben mag, die Musik über alle anderen Künste zu stellen, so verkennt er doch nicht, dass alles künstlerische Gestalten im Grunde auf eine gemeinsame Wurzel zurückgeht, dass also auch Musik und Dicht-

kunst zwar in der sinnlichen Äusserung und unmittelbaren Beschaffenheit des von ihnen dargebotenen Gehaltes, nicht aber im Wesen voneinander verschieden sind: was Beethovens Melodien hervorbringt, projiziert auch die dramatischen Gestalten Shakespeares. In beiden Fällen liegt eine Erscheinungsbildung von innen nach aussen vor. Da aber das Musikalisch-Schöne mehr unbewusste Elemente in sich begreift als das Poetisch-Schöne, so kann Shakespeare als der im Wachen fortträumende Beethoven gelten, und Beethoven als der wirkende Untergrund des geistersehenden Shakespeare (110, 108). Wenn die Musik im Drama mit der Dichtkunst Hand in Hand geht, oder wenn sie es als reine Instrumentalmusik allein unternimmt, ein dramatisches Geschehen auszudrücken, so gibt sie immer den innersten Kern der Handlung. Den Charakteren des wirklichen Dramas entsprechen die mit ihnen dem geistigen Gehalte nach identischen Motive des Musikers. Was im vorgeführten Werke des Bühnendichters als komplizierte Handlung und Reibung hervorragender und geringerer Charaktere unsere Teilnahme in Anspruch nimmt, das zeigt sich uns in rein instrumentalen Kompositionen als eine aus der Entgegenstellung der Hauptmotive sich entwickelnde, gänzlich nur ihrem musikalischen Charakter angehörende Bewegung und als rein musikalisches Detail, welches die Abstufungen, Berührungen, Entfernungen und Steigerungen dieser Motive in sich schliesst. Beide Male spricht dramatischer Geist zu uns, nur dass in jener Sphäre jene, in dieser Sphäre diese Gesetze der Ausdehnung und Bewegung walten (107, 108).*)

Wohl vertraut ist Wagner mit der rein elementaren, unmittelbaren Wirkung des Tones und der Musik.

*) Vgl. S. 46—49 d. B.

Er erinnert sich einer Szene aus dem Jahre 1858, die er in seinem für Mathilde Wesendonck geführten Tagebuche beschrieb: er erzählt von der tiefen Gemütsbewegung, die der melodische Ruf der Gondoliere im nächtlichen Venedig in ihm wachrief und das Jauchzen der Sennen in einem Hochtale von Uri (74). Und diese ausserordentlichen Wirkungen können noch nicht einmal der Musik als Kunst zugeschrieben werden, sondern nur dem Naturlaut in Verbindung mit einer ihn eindrucksvoll ergänzenden äusseren Umgebung.

Die Harmonie der Töne an sich betrachtet Wagner als weder dem Raume noch der Zeit angehörig; erst durch die rhythmische Zeitfolge lässt er den Musiker der Erscheinungswelt gleichsam die Hand zur Verständigung reichen und ihn mit der anschaulichen, plastischen Welt in eine Berührung treten (76). Die unfreie, konventionelle und durch äussere Rücksichten gebundene Rhythmik deutet Wagner dahin, dass die Musik hierdurch aus dem Stande ihrer erhabenen Unschuld trete: sie verliert die Kraft der Erlösung von der Schuld der Erscheinung, d. h. sie ist nicht mehr Verkünderin des Wesens der Dinge, sondern sie selbst wird in die Täuschung der Erscheinung der Dinge ausser uns verwebt (81).

Wesentlich ist der Musik wie aller anderen Kunst die Scheinhaftigkeit. Was darunter zu verstehen sei, lässt uns sehr deutlich die bildende Kunst erkennen, deren Prinzip dahin geht, dass sie bei ihren Darstellungen jeder Beziehung zu unserem individuellen Willen, d. h. zu unserem realen Wollen und Begehren, gänzlich ausweiche, um dagegen dem Sehen diejenige Ruhe zu bereiten, in welcher uns das reine Anschauen des Objektes dem ihm eigenen Charakter nach einzig ermöglicht wird. Das Wirk-

same bleibt hier immer eben nur der Schein der Dinge, in dessen Betrachtung wir uns für die Augenblicke der willensfreien ästhetischen Anschauung versenken. Nur dadurch aber gewinnt dieser täuschende Schein der durch das Licht vor uns ausgebreiteten Welt eine tiefere Bedeutung, dass der Künstler vermöge eines höchst besonnenen Spieles mit ihm ihn zur Kundgebung der von ihm verhüllten Idee verwendet, welche wir im Schauen des Scheines unbewusst erfassen (70, 71).

Auf der Grundlage seiner philosophischen Erkenntnis entwirft Wagner eine poetisch-schöne, ergreifende Schilderung von Beethoven selbst in seinen Eigenschaften als Mensch und Musiker. Nicht der alles Detail umfassende Gelehrte lässt dieses lebensvolle Bild vor uns erstehen, sondern der grosse Künstler, der den brüderlichen Genius ahnungsvoll erkennt, da ihn sein verwandtes Gefühl tiefer führt als den Historiker die überlegene Beherrschung des Tatsächlichen. Wagner zeichnet die Persönlichkeit Beethovens mit all den furchtbar tiefen Zügen, welche Schaffen und Schicksal ihr eingegraben haben (89—97): war Beethoven zwar katholisch getauft und erzogen, so lebte in ihm doch der ganze Geist des deutschen Protestantismus (95). Nicht revolutionär war sein Wirken, sondern reformatorisch (85), und nicht durch bewusste, kalte Vernunftüberlegung geleitet, sondern geboren aus dem kräftigen, unabweislichen Instinkte seiner Natur (85, 89, 90). Alles ward bei ihm Melodie, jede Stimme der Begleitung, jede rhythmische Note, ja selbst die Pause (87), und zugleich erhob er die Melodie zum ewig gültigen, rein menschlichen Typus (102). Er blickte nur nach innen und übte die Weltschau eines grossen Herzens (90). Als entzückter Träumer wandelte er durch die buntdurch-

wimmelten Strassen Wiens, starrte offenen Auges vor sich hin, einzig vom Wachen seiner inneren Traumwelt belebt (91). Und nachdem er das Gehör verloren, glich er dem erblindeten Seher Teiresias, dem die Welt der Erscheinung sich verschloss, der dafür aber mit dem inneren Auge den Grund aller Erscheinung gewahrte (92). In herrlichen Worten schildert Wagner diese göttliche Zeit der völligen Taubheit, die ideale Heiterkeit, welcher die Pastoral-Sinfonie entblühte, Beethovens ungeheuren Humor, seine naive Grossherzigkeit, seine streng religiöse Moralität und die Qual seines Verkehrs mit der Welt. An der Hand des grossen Cis-moll-Quartetts zeigt Wagner schliesslich einen Lebenstag Beethovens im idealen Bilde (92—97).

Die Bedeutung des Christentums für die Entwicklung aller Kunst, insbesondere die der Musik, erkennt Wagner immer bestimmter (120, 121). Dem sozialen Kommunismus traut er, der frühere Verkünder einer allgemeinen Gleichheit, jetzt nichts Besseres mehr zu, als dass er alle Geschichte über den Haufen werfen werde (119). Das deutsche Wesen charakterisiert Wagner dahin, dass es zwar unbeholfen und schwerfällig sei, aber einen grossen Vorzug besitze in der ihm eigenen Tiefe und Innigkeit des Erfassens der Welt und ihrer Erscheinungen. Vom deutschen Geiste erwartet Wagner die Regeneration des modernen Lebens vermöge einer neuen Religion und Kunst (123), und in dieser Wirksamkeit stellt er ihn höher als in seinen Siegen auf den Schlachtfeldern Frankreichs, denn dem Weltbeglücker gehöre der Rang noch vor dem Welteroberer (126).*)

*) Vgl. Schopenhauer, I 494, 495.

Erreicht Wagner, geleitet von Schopenhauer, tiefe Einsichten in das Wesen aller Kunst, so werden ihm durch sein philosophisches Vorbild aber auch Irrtümer nahegelegt, die er um so williger zu übernehmen bereit ist, da sie seiner eigenen, lange zuvor gefassten Meinung entgegenkommen. Wagner, der immer schon die Musik als die eigentliche Haupt- und Zentralkunst betrachtet hatte, greift voll Genugtuung nach der bekannten Übertreibung Schopenhauers, dass die Musik nicht wie die anderen Künste im Sinnenschein die I d e e vermittle, sondern unter Überspringung der Idee das An-sich der Welt unmittelbar gebe (66). An diese Annahme knüpft Wagner selbst den Schluss, dass das unbewusste Erfassen des von der Musik übermittelten seelischen Gehaltes an ganz andere Bedingungen geknüpft sein müsse als bei den übrigen Künsten. Dem Musikalisch-Schönen allein reserviert er die „nach i n n e n gewendete Seite des Bewusstseins," während er alles andere Schöne einer weniger tiefgehenden Funktion zuweist, nämlich einer nach a u s s e n gewendeten „anschauenden Erkenntnis." (68, 72.)

Die Voraussetzungen, die diesen Übertreibungen bei Schopenhauer und damit zugleich auch bei Wagner zu grunde liegen, sind anderwärts schon zu wiederholten Malen in ihrer Unhaltbarkeit dargetan worden und bedürfen daher an dieser Stelle keiner eingehenden Widerlegung mehr.*) Es genüge der Hinweis, dass Schopenhauer und Wagner den anderen Künsten zu Unrecht nehmen, was sie der Musik zu viel geben. Die Musik ist von jenen nicht dem W e s e n nach verschieden, sondern nur in der sinnlichen Einkleidung und besonderen Färbung

*) Vgl. „Moderne Musikästhetik in Deutschland", S. 35—49.

ihres idealen Gehaltes, und dieser Gehalt steht dem metaphysischen Grunde der Welt nicht im Prinzip näher als der alles übrigen Schönen, sondern bleibt gleichfalls bedingt durch die im Sinnenschein, im Klangbild, sich darbietende Idee. Daher wird sein unbewusstes Erfassen beim rezeptiven Geniessen durch eine allem anderen ästhetischen Verstehen wesensverwandte Funktion bedingt, nämlich durch die „nach innen gekehrte Seite des Bewusstseins," an welche sich wie der ideale Gehalt der Musik so aller ästhetische Gehalt überhaupt wendet. Es liegt also keineswegs, wie Wagner glaubt, zwischen der Musik und Dichtkunst in der Anschauung der Idee eine „gänzliche Verschiedenheit" begründet (65), sondern beide Künste ruhen auf dem gleichen Grunde, und nur deshalb vermögen sie einander ergänzend Hand in Hand zu gehen. Es ist eine grosse Übertreibung, von der Musik zu sagen, sie allein entstamme dem Wesen, alle übrige Kunst dem Schein der Dinge (120), oder sie verhalte sich zu deren ganzem Komplexe wie die Religion zur Kirche (73).

Ebenso verfehlt ist der Versuch Wagners, der Musik einen Vorrang zu sichern dadurch, dass er sie ganz ins Traumbereich rückt und die Mitwirkung des wachen Bewusstseins bei ihrem Entstehen und rezeptiven Geniessen in seiner Theorie verdeckt. Entspräche die Musik dieser Auffassung, so würde sie das nicht wertvoller, sondern geringer erscheinen lassen als andere Künste. Die Schallwelt verhält sich jedoch keineswegs zur Lichtwelt „wie der Traum zum Wachen." (69.) Obgleich das Schöne der Musik nicht an begrifflich-bestimmte Elemente gebunden ist, wie das der Dichtkunst, noch an objektive, räumliche Anschauungen, wie das der Malerei, Plastik und Baukunst, so besitzt es doch die Objektivität eines durch die Sinne

vermittelten Eindrucks und kann nur bei voller Klarheit des Bewusstseins verstanden werden, so dass oft sogar angestrengte Aufmerksamkeit vonnöten ist. — Auch dringt der Ton als solcher zwar aus dem Inneren der lebenden Wesen und Dinge und darf in diesem Sinne eine „unmittelbare Äusserung des Willens" heissen im Gegensatze zu dem durch die Beschaffenheit der Aussenseite und Oberfläche bedingten Eindruck des Auges (68, 69). Darum ist es aber doch wieder eine starke Übertreibung, allen Irrtum über das Wesen der Welt einzig dem Sehen zur Last zu legen (70), welches uns „in der Täuschung der Zerstreutheit" erhalte (74), und anzunehmen, dass durch das Gehör allein die Welt in ihrer wahren Beschaffenheit zu uns dringe (73, 71). Wagner möchte die Wirkung jenes nächtlichen Rufes der Gondoliere in Venedig höher anschlagen als alle Eindrücke des Tages. Was aber konnte ihm jener Ruf allein oder das Jauchzen der Sennen im Gebirge sagen, wenn nicht der durchs Auge vermittelte Eindruck vorausgegangen wäre und jenen primitiven Äusserungen die Wege zum Gefühl geebnet hätte?

Hand in Hand mit diesen in ihrer Unhaltbarkeit leicht zu durchschauenden Übertreibungen geht Wagners Neigung, die Musik und ihre allgemeine Verständlichkeit in naturalistischer Weise auf die instinktiven sinnlichen Äusserungen der Gefühle und Affekte zu gründen (70, 71, 76), eine Auffassung, deren Bedenklichkeit er selbst sogleich andeuten muss (70), und die schon daraus erhellt, dass ja auch das Tier den unmittelbaren instinktiven Ausdruck versteht, während der seelische Gehalt der Musik und sein geistiges Erfassen beim ästhetischen Genuss offenbar doch einer viel höheren, edler gearteten Sphäre angehören muss.

Noch mehr entstellt Wagner das Wesen der Musik durch den falschen Gegensatz, den er zwischen ihr und den bildenden Künsten zu konstruieren sucht. Als das ästhetische Grundprinzip dieser letzteren hat er das Gefallen an dem von aller Naturwirklichkeit und allem realen Begehren losgelösten schönen Schein erkannt. Er ist nun aber nicht willens, dies Prinzip auch auf die Musik zu übertragen, sondern möchte seiner Lieblingskunst wieder eine Ausnahmestellung sichern. Im Gegensatze zur Beruhigung beim reinen Gefallen am „kühlen Scheine" und dem dadurch erzeugten „Begriff der Schönheit" spricht er ihr ein intensiveres Eingreifen in unser Inneres zu, vermag das aber nur, indem er ihre Wirkung gerade derjenigen Momente entkleidet, die sie im Vergleiche mit realen Willenserregungen zu einer ästhetisch-künstlerischen werden lassen. Während er in den Werken der bildenden Kunst dem Sachverhalte gemäss ein blosses „Schauspiel" sieht, tritt ihm in der Musik die Stimme der wirklichen, unendlichen Natur entgegen. Daher glaubt er in der Malerei tiefste Beschwichtigung, in der Musik dagegen höchste Erregung des Willens zu finden, wobei ihm entgeht, dass dieses vermeintliche direkte Eingreifen in die Gefühle des Hörers die Musik gerade ihres schönsten geistigen Vorzuges berauben würde. Das Gefallen an schönen Formen dünkt ihm zwar eine der bildenden Kunst angemessene Aufgabe (77), die Musik dagegen will er „einzig nach der Kategorie des Erhabenen" beurteilt wissen (71, 78, 89).*) Den Geist der bildenden Kunst stellt er dem Vergänglichen an

*) Diese Übertreibung haben die modernen Musikästhetiker Seidl und Louis von Wagner übernommmen und noch verstärkt. Vgl. „Moderne Musikästhetik in Deutschland", S. 327—344.

die Seite, das nur ein Gleichnis sei, den Geist der Musik dagegen dem ewig Weiblichen, das den Weg der Erlösung weise (125). Nur aus dem Geiste der Musik hält er eine Neubeseelung unserer Kultur für möglich, trotz des Spottes, dem er diese Meinung ausgesetzt weiss (123, 125). So erscheint ihm der Musiker nicht nur verehrungswürdiger als andere Künstler, sondern „fast mit einem Anspruche an Heilighaltung" begabt (73, 95).

Auch das Lebenswerk Beethovens stellt Wagner in einem falschen Lichte dar durch die Wiederholung seiner uns bekannten früheren Auffassung, dass es auf das musikalische Drama allein hingezielt habe. Mit der Wiederholung dieser Meinung leben auch Umfärbungen der tatsächlichen Verhältnisse wieder auf, die in ihrer Gewaltsamkeit an das Kunstwerk der Zukunft erinnern. Die in Oper und Drama errungene wertvolle Erkenntnis, dass im Drama die Dichtkunst das zeugende männliche, die Musik das empfangene weibliche Prinzip bilde, gibt Wagner in der Theorie jetzt wieder preis und verwandelt sie in ihr Gegenteil dadurch, dass er den eigentlichen Nerv des dramatisch gestaltenden Vermögens der Musik zuerkennt. Er glaubt, dass das Drama als eine Darstellung des Erhabenen die Schranken der Dichtkunst überrage, während die Musik es „ganz von selbst" einschliesse. In der Musik findet er „die aprioristische Befähigung des Menschen zur Gestaltung des Dramas überhaupt." Nur die Bewegung, Form und Veränderung musikalischer Motive scheint ihm fähig, das Drama vollkommen klar verständlich zu machen, und von diesen musikalischen Gesetzen nimmt er an, dass sie im wahren Dramatiker unbewusst ebenso geltend werden wie in allen Menschen die Gesetze von Raum und Zeit (105, 106).

Die nächste Folge dieser Übertreibung ist, dass Wagner die Grenze zwischen dramatischem und ausserdramatischem Schaffen auf musikalischem Gebiete verwischen muss. Den Komplex der Beethovenschen Motivenwelt stellt er in seiner Totalität dem Komplexe der Shakespeareschen Gestaltenwelt gegenüber in dem Sinne, als ob die eine dieser Welten die andere decke und gänzlich in ihr enthalten sei. In Beethovens Coriolan-Ouverture findet Wagner ein vollkommenes Drama, das er der Behandlung des gleichen Stoffes durch Shakespeare an die Seite stellt, ohne im Augenblick zu bedenken, dass diese Ouverture zwar dramatischen Geist atmet, aber ebensowenig für das Drama selbst in Anspruch genommen werden darf, wie eine dramatisch gefärbte Ballade oder Novelle (107, 108). In ähnlicher Weise urteilt Wagner über die dritte Leonoren-Ouverture, wobei auch wieder seine seltsame theoretische Geringschätzung des Fidelio sich geltend macht. Es mag ja gewiss richtig sein, dass die dramatische Handlung dieser Oper, wie sie im Textbuche allein gegeben ist, verglichen mit der Leonoren-Ouverture nichts anderes heissen kann als eine „fast widerwärtige Abschwächung“ oder ein „langweilig erläuternder Kommentar.“ (105.) Vereint mit der durch sie bedingten Musik bedeutet diese Handlung aber trotzalledem eines der edelsten Kunstwerke, die wir besitzen, und zugleich den einzigen wirklichen Beitrag Beethovens zum musikalischen Drama.

Wagner dagegen sieht nicht im Fidelio die eigentliche dramatische Tat Beethovens und die Vorstufe des von ihm selbst Erreichten, sondern immer noch in der neunten Sinfonie vermöge des dort vollzogenen Überganges von der Instrumental- zur Vokalmusik. Von diesem Gedanken

kommt Wagner nicht mehr los. Er räumt zwar wieder wie in Oper und Drama ein, dass Beethoven seiner Freuden-Melodie die Worte Schillers mit wenig Geschick nur notdürftig untergelegt habe, ja dass es überhaupt nicht der Sinn der Worte sei, der uns hier unmittelbar fessele, sondern der Charakter der menschlichen Stimme an sich, „der trauliche Klang des Chorgesanges." (101.) Wagner hebt ausdrücklich hervor, dass Beethoven in der neunten Sinfonie selbst keineswegs zum Drama fortschreite, sondern „einfach zur förmlichen Chor-Kantate mit Orchester" zurückkehre (111). Alle diese notgedrungenen Zugeständnisse können ihn aber doch in seiner eigentlichen Meinung nicht irre machen. Nach der altbewährten Regel, dass überall da, wo Begriffe fehlen, zur rechten Zeit ein Wort sich einstellt, erklärt er, dass wir nicht das Werk Beethovens als den Höhepunkt seiner Entwicklung festzuhalten haben, sondern die in ihm enthaltene unerhörte künstlerische Tat des Musikers, die erst zum wahren und ganzen deutschen Drama hinüberleite (112).

Der Freuden-Melodie gibt Wagner überdies noch eine andere Deutung, die nicht weniger sonderbar anmutet als jene erste, wenn schon sie nicht mehr auf das musikalische Drama abzielt. Wagner, der mit Schopenhauers überlegenem Pessimismus vertraut geworden ist, denkt mit Recht nicht allzu hoch von dem naiven Optimismus, in dem er Beethoven noch befangen findet. Er begnügt sich aber nicht damit, diesen Sachverhalt einfach als einen menschlich interessanten mitzuteilen, sondern stellt die gewagte Behauptung auf, Beethovens Optimismus sei von erheblicher Bedeutung geworden für sein musikalisch-künstlerisches Schaffen dadurch, dass Beethoven die Me-

lodie des „idealen guten Menschen“ habe finden wollen, an den er im Leben glaubte. Im letzten Satze der heroischen Sinfonie sei Beethoven schon auf der Spur dieser Melodie, noch deutlicher zeige sie sich im Schlusssatze der C-moll-Sinfonie, aus welchem nicht nur ein Streben nach idealer Dramatik spreche, sondern auch die unverkennbare Absicht, den Glauben an die ursprüngliche Güte der menschlichen Natur für das Bewusstsein zu retten. In der neunten Sinfonie vollends hört Wagner Beethovens deutlichen Ruf, dass der Mensch doch gut sei, und in dem Freudenthema tritt ihm endlich die von Beethoven angeblich so lange gesuchte „göttlich süsse, unschuldsreine Menschenmelodie“ entgegen (98—101).

Damit Beethoven möglichst gross erscheine, rückt Wagner seine Vorgänger in eine verkleinerende Beleuchtung. Wenn Haydn wirklich nur ein fürstlicher Bedienter war, wenn er sein Leben lang submiss und devot blieb, so zeigt doch seine Kunst davon keine Spur, so wenig ihr das Abzählen der Perlen eines Rosenkranzes anzumerken ist (88, 84). Haydns Stellung zu Beethoven mag sich etwa vergleichen lassen der eines Grossmeisters der Frührenaissance zu Rafael oder Michelangelo. Es heisst daher ihn und seine Kunst gänzlich verkennen, wenn man ihn Beethoven gegenüberstellt wie den kindlichen Greis dem geborenen Manne oder wenn man bei ihm den Dämon der Musik seiner wahren Kraft und Freiheit beraubt erachtet (82, 83). Sogar Mozart erscheint in Wagners Darstellung als ein Knecht des Publikums: „Flüchtigkeit in der Konzeption und in der Ausführung nach ungeeigneter Routine“ wird, nach Wagner, ein Haupt-Erklärungsgrund für den Charakter der Werke beider Meister (88). Auch die Form der Sonate behandelt

Wagner gelegentlich nicht ihrer wirklichen Bedeutung gemäss. In leicht erkennbarer Absicht stellt er ihre „Konstruktion" neben die der Opernarie, wodurch die Folgerung nahe gelegt wird, dass Beethoven eben doch erst in der freien Phantasie sich so recht in seinem Elemente gefühlt habe (83).

Als ein Ganzes enthält Wagners Festschrift somit neben Bedeutendem und Grossem auch manches Verfehlte. Das tiefste Verständnis bringt Wagner Beethovens künstlerischen und menschlichen Eigenschaften entgegen, von welchen er in der hingebungsvollen Verehrung seines Herzens eine der schönsten, ergreifendsten Schilderungen entwirft. Das Feuer seiner Begeisterung weckt in ihm den ahnenden philosophischen Sinn, und auf dem von Schopenhauer gewiesenen Pfade dringt er in das Wesen der ihm mit Beethoven gemeinsamen Kunst so tief ein wie wenige vor oder nach ihm. Dabei vermag er aber in seinem ästhetischen Denken nicht die volle Selbständigkeit zu wahren neben seinem philosophischen Wegweiser, sondern übernimmt von ihm auch Einseitigkeiten und Übertreibungen, die er durch eigene Irrtümer noch verstärkt. Daher muss seine Schrift in allen Teilen doch mit einer gewissen Vorsicht gelesen werden, und kann nur dem ungetrübten Nutzen gewähren, der sich ihr überall kritisch gewachsen zeigt.

Über die Bestimmung der Oper.

In der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, die ihn im Jahre 1869 zum auswärtigen Mitglied gewählt hatte, verlas Wagner am 28. April 1871 seinen schon gedruckten Vortrag „Über die Bestimmung der Oper." Die im „Musikalischen Wochenblatt" vom 8. November 1872 veröffentlichte, glänzend geschriebene Skizze **„Über die Benennung „Musikdrama"** kann, wenn man will, als eine Ergänzung jener Ausführungen betrachtet werden.

Ausdrücklich weist es Wagner von der Hand, dass er mit seinem Vortrage auf dem eigentlichen Gebiete der Theorie Beachtenswertes leisten wolle. Er meint ihn vielmehr als einen „letzten Versuch," Freunde und Anhänger für seine künstlerische Praxis zu gewinnen. Denn noch immer kommt er sich vor wie ein „monologisierender, einsamer Wanderer," der nur ab und zu von den Fröschen der Theaterrezensionssümpfe angequakt werde (IX 128). Da er wieder den gleichen Gegenstand behandelt, wie in „Oper und Drama," so sieht er sich in einiger Verlegenheit, wie er den früher so ausführlich erörterten Fragen neue Seiten abgewinnen könne. Er glaubt aber, dass ihm dies bei völliger Übereinstimmung in den Hauptpunkten gelungen sei (127). Wieder sind die Theaterzustände seiner Zeit der Ausgangspunkt aller seiner Erörterungen, Beschwerden und Klagen (128). Er nennt das damalige deutsche Theater ein nationales Verbrechen,

einen Verräter deutscher Ehre (155, 156), und sucht dem Grunde dieses Tiefstandes auf die Spur zu kommen, indem er Schauspiel und Oper miteinander vergleicht. Während ein Schauspiel, um wirksam zu sein, die dargestellte Handlung und die erklärenden Motive immer deutlich erkennen lassen müsse, genüge in der Oper eine blosse Aneinanderreihung sinnlicher Gefühlserregungen in gefälligen Kontrasten, um die Mehrzahl der Hörer über die Abwesenheit jeder verständlichen und vernünftigen Handlung hinwegzutäuschen (132, 133). Als abschreckendes Beispiel nennt Wagner insbesondere Gounods Faust (134).

Die gewohnheitsmässig untergeordnete Beschaffenheit der Opernbücher machte er vor allem unseren grossen Dichtern schwer, das Wesen der dramatischen Musik richtig zu fassen. Schiller wurde durch Glucks Iphigenia in Tauris, Goethe durch Mozarts Don Juan tief ergriffen (136). Wie sollten sich die beiden, mit der Musik nur wenig vertrauten Künstler diesen Eindruck aber deuten? Wo konnte in diesen Werken der Dichter erfasst werden? Ganz gewiss nicht dort, wo ihre eigene Stärke lag, in dem Gedanken und der poetischen Diktion, worin jene Texte geradezu nichtig waren. Konnte vom Dichter daher nicht die Rede sein, so war es nun der Musiker, dem das Kunstwerk einzig anzugehören schien. Nach ihrem Massstabe als Künstler bemessen fiel es aber schwer, diesem eine Bedeutung zuerkennen zu sollen, wie sie zu der von ihm ausgehenden ungeheuren Wirkung im Verhältnisse stand. In der Musik lag ihnen eine offenbar unvernünftige Kunst vor, ein halb wildes, halb läppisches Wesen, dem mit wahrhafter Kunstbildung gar nicht beizukommen war. Dazu in der Oper ein so kleinliches, unzusammenhängendes Formgebäude ohne jeden erfasslichen, architektonischen

Sinn, dessen willkürlich zusammengesetzte einzelne Teile auf alles, nur nicht auf die Konsequenz eines dramatischen Planes abzielen konnten. War es nun die dramatische Unterlage, welche gerade in Glucks Iphigenia jenes zerstreute Formgewirr zu einem so ergreifenden Ganzen zusammengefasst hatte, so fragte es sich jetzt, wer wohl an die Stelle dieses Operndichters treten und selbst einem Gluck den sonderbar dürftigen Text zu seinen Arien schreiben möchte, wenn er nicht als „Dichter" sofort sich aufgeben wollte. Das Unbegreifliche lag hier in einer Wirkung von höchster Idealität, von welcher die künstlerischen Faktoren nach der Analogie jeder anderen Kunst nicht aufzufinden waren (139). Doch offenbarte Goethe einen richtigen Instinkt, als er mit dem Tode Mozarts die Aussichten auf künftige Fortschritte der Oper als erloschen betrachtete. Denn seiner Annahme lag die Überzeugung zugrunde, dass in dieser Entwicklung alles nur dem musikalischen Genie vorbehalten sein könne (136), da eben nur der Musiker zur Erweiterung und idealen Entfaltung der Opern-Formen imstande ist (147).

Sein eigenes Drama bringt Wagner jetzt nicht mehr in einen absoluten Gegensatz zur Oper, sondern bezeichnet es als ihr „nahe verwandt," ja „geradesweges als die erreichte Bestimmung derselben." (153, 154.) Gänzlich lehnt er aber die Benennung „Musikdrama" ab. Er verwahrt sich entschieden dagegen, dass dieses „völlig unsinnige Wort" auf seine Schöpfungen angewandt werde (303). Am liebsten würde er selbst sie als „ersichtlich gewordene Taten der Musik" bezeichnen. Da dieser Titel aber doch wohl allzu philosophisch anmuten könnte und auch die Bezeichnung „Oper" nicht mehr entsprechend scheint, so zieht er es vor, das Werk seines Lebens als

„namenlose künstlerische Tat" seinen Freunden darzubieten (306—308). Einen deutlichen Wink gibt er dabei seinen „Herren Fachkonkurrenten," die etwa zu glauben geneigt seien, dass sie sich nur des von ihm geschaffenen „Genres" zu bedienen brauchen, um nun selbst Ausserordentliches hervorzubringen. Von solchen Versuchen ist Wagner gar nicht erbaut. Er rät den Herren dringend, sie sollen doch ja recht wohlbedächtig auch fernerhin für ihre Schöpfungen die Benennung „Oper" beibehalten (306).

Das gesprochene Wort hält Wagner nicht mehr wie ehedem für eine absolut niedrige Sphäre im Vergleiche mit dem gesungenen, sondern nur für eine „durchaus verschiedene, andersartige." Unter Hinweis auf den Vortrag der Schröder-Devrient im Kerker-Quartett aus Fidelio grenzt er beide Sphären fesselnd gegeneinander ab (152). Völlig kann er aber noch immer nicht brechen mit seinen Anschauungen aus früherer Zeit. Er sieht eben doch noch mit einem Gefühle der Überlegenheit herab auf die Versuche, sich des Dramas in einem edlen Sinne erfolgreich zu bemächtigen mit Hilfe einer Sprache, „in welcher jetzt selbst die Journalartikel zu uns reden." (134, 151). Noch immer glaubt er bei Schiller und Goethe einen Zweifel darüber zu finden, ob sie als musiklose Dichter sich überhaupt für das Drama im höchsten Sinne befähigt und berufen fühlen durften, und deutet diesen angeblichen Zweifel als „das Bekenntnis der Unzulänglichkeit des dichterischen Wesens." (136, 137, 138.) Wagner macht aus der Not eine Tugend, indem er die durch die Rücksicht auf die Musik gebotene Beschränkung des Dramas gerade als den Quell der höchsten Vorzüge ausgibt. Er möchte seine eigenen Dichtungen für unge-

wöhnlich halten, nicht trotzdem, sondern weil sie Opernbücher sind (309). Auch übertreibt er wohl beträchtlich die idealisierende Kraft der Musik dadurch, dass er dem Romeo in der Oper Bellinis eine stärkere Wirkungsmögkeit zuspricht, als der höchstbegabte Schauspieler in Shakespeares Original erreichen könne (140, 145, 146, 151).

Die eigentümlichste Färbung gab Wagner seinem akademischen Vortrage durch die eingefügten Reflexionen über die Bedeutung und Aufgabe der Schauspielkunst. Diese Erörterungen mochte er selbst vor allem für eine wertvolle Ergänzung der früher von ihm vertretenen Anschauungen halten. Die Beantwortung der Frage, wie weit diese Zuversicht berechtigt war, müssen wir aber noch ein wenig verschieben.

Im Jahre 1879 erörterte Wagner das Verhältnis von Dichtkunst und Musik noch dreimal in den folgenden für die „Bayreuther Blätter" geschriebenen Aufsätzen: **„Über das Dichten und Komponieren" — „Über das Operndichten und Komponieren im besonderen" — „Über die Anwendung der Musik auf das Drama."** In zwanglosem Plauderton teilt der Meister jetzt aus der Fülle seiner Kenntnisse und Erfahrungen mit, was ihm gerade zur Hand liegt. Sein Geist zeigt sich dabei in voller, staunenswerter Jugendfrische und kehrt wieder die ungeschmälerte, überlegene Schärfe seines Urteils gegen alles Minderwertige in der Kunst. Obgleich Wagner als Schüler Schopenhauers zum theoretischen Verkünder des freiwilligen Leidens und reinen Mitleidens geworden ist, benützt er in der Praxis doch ohne Bedenken alle Waffen

des Witzes, Spottes, bitteren Sarkasmus und der Ironie, um seine künstlerischen Absichten zu fördern.

Anklänge an die Übertreibungen von Oper und Drama sind immer noch vorhanden. So, wenn Wagner von unserem „eingebildeten Sprachverse" spricht, der den Komponisten in einen unlösbaren Konflikt versetze. Selbst den Vers unserer grossen Dichter hält Wagner noch immer für keinen wirklichen, Melodie-bildenden Vers, sondern für ein künstliches Scheinding (X 157). In seinem Urteil über die Oper legt Wagner unbewusst wieder die durch die natürliche Entwicklung bedingte Beschränkung des dramatischen Ausdruckes einer vermeintlichen Unnatur des ganzen Genres zur Last. Wieder findet er Beethoven kühn zwar in seinen Sinfonien, aber beengt und ängstlich in seinem Fidelio (177, 185, 190). Auch Weber sei durch den „Opernnebel" schwer behindert worden (166, 167), Mozart dagegen durch das Gerüste der Sinfonie, wie sich denn dieser Meister als Sinfoniker überhaupt mehr durch die Schönheit seiner Themen auszeichne als durch deren Verarbeitung (179).

Die Musik selbst nennt Wagner „das Witzloseste, was man sich denken kann". Sie scheint ihm himmelhoch dem Boden enthoben, auf welchem der Witz seine dürftigen Bilder zusammensuche. Es dünkt ihm unter ihrer Würde, uns lachen zu machen, mit anderen Worten, er bestreitet das Recht des K o m i s c h e n in der Musik (147). Diese allzu hoch gestiegene Theorie hält jedoch nicht stand im Hinblick auf seine eigene Beckmesser-Charakteristik, noch weniger kann sie für Werke moderner Musiker gelten, die bewusst auf komische Wirkung ausgehen, ohne sich selbst und der Würde ihrer Kunst dabei im geringsten etwas zu vergeben. Auch in seiner Auffassung der Programm-

musik wiederholt Wagner einen früheren Irrtum, da er als deren natürliche Konsequenz das musikalische Drama bezeichnet (181, 184).

Im übrigen bestreitet Wagner der programmatischen Instrumentalmusik nicht das Verdienst, so viel Neues in der Harmonisation und Instrumentation gebracht zu haben, dass der klassische Sinfoniestil daneben einen schweren Stand habe (182). Das Wesen dieser klassischen Sinfonie charakterisiert er wieder mit dem nur ihm eigenen Geschick (177, 178). Dem genialischen Dämon eines Berlioz stellt er den „ungleich kunstsinnigeren Genius Liszts" gegenüber und die „episch-landschaftlichen Bilder" Mendelssohns (180, 183), dessen Hebriden-Ouverture eines der schönsten Musikwerke sei, die wir besitzen (149).

Mit bitterem Spotte bedenkt Wagner die Romanschreiberei seiner Zeit, die sich etwas zu gut tue auf die tatsächliche „Wahrheit" ihrer Erzeugnisse. Seinen Freund Gottfried Keller, diesen wirklichen Dichter, nimmt er aus. Dagegen sei Gutzkow höchlich entrüstet gewesen über den Vorwurf, er habe die von ihm geschilderten Dichterliebschaften mit Baroninnen und Gräfinnen nicht wirklich erlebt. Demgegenüber macht Wagner geltend, dass die Wahrheit in diesem Sinne niemals einer Dichtung künstlerischen Wert verbürgen könne: den Seherblick für das Nieerlebte verliehen göttliche Mächte von je aber nur an ihre Gläubigen, worüber Homer und Dante zu befragen wären (144, 145). Ein Dichter wie Homer sah als Seher nicht das Wirkliche, sondern das über alles Wirkliche erhabene Wahrhaftige; und dass er dies den aufhorchenden Menschen so getreu wiedererzählen konnte, dass es sie so klar verständlich wie das von ihnen selbst handgreiflich Erlebte dünkte, das machte eben den Seher zum Dichter (142). Dabei war

Homers Verfahren durchaus unreflektiert naiv: Wer dem Homer „Kunst" nachzuweisen versuchen wollte, dürfte hierbei eine ebenso schwierige Arbeit haben, als wer die Entstehung eines Menschen aus der überlegten Konstruktion eines etwa überirdischen Professors der Physik und Chemie zu erklären unternähme. Dennoch ist Homers Werk kein unbewusst sich gestaltendes N a t u r produkt, sondern etwas unendlich Höheres, vielleicht die deutlichste Manifestation eines göttlichen Bewusstseins von allem Lebenden (142, 143).

Scharf geisselt Wagner wieder die Opernzustände seiner Zeit: Die deutschen Theaterbesucher erfahren zu allermeist gar nicht, was der Dichter mit dem Textbuche der Oper eigentlich gewollt hat. Das Gefallen des Publikums an Opernaufführungen erklärt sich vielfach nur aus dem Anhören der einzelnen Musikstücke als rein melodischer Komplexe. Ganz unbedenklich schicken daher die Lehrer ihre Schuljugend in Mozarts Figaro, da man die Worte ja doch nicht versteht (152—154). Wagner erörtert sonstige Gebrechen der Oper, namentlich die störenden Wortwiederholungen und Deklamationsfehler bei Weber, Spohr und Marschner. Den letzteren zeichnet er mit wenigen Strichen in erstaunlicher Lebendigkeit. Schumann nennt er im Hinblick auf dessen Genovefa einen „keuschen, deutschen Effektkomponisten und Textdichter". Warum liess sich Schumann auch nicht raten, als er das Buch seiner Oper selbst zusammensetzte und Wagner ihn zu einer Umarbeitung des „unglücklich albernen" dritten Aktes bestimmen wollte!

Mit feiner Ironie konstatiert Wagner die nachgerade unbestreitbare Tatsache, dass eine Anzahl deutscher Texte aus seiner dilettantischen Feder, sogar auch von ihm eigen-

händig komponiert, den Theatern seit längerer Zeit gute Einnahmen verschaffen (171). Und dieser Erfolg wurde unglaublicherweise erzielt trotz der von ihm gebrachten neuen Form, trotz jenes „Gewebes von Grundthemen", die einer seiner jüngeren Freunde nun „Leitmotive" genannt hat. An den Musikschulen wird zwar Abscheu vor der Verworrenheit seines musikalischen Satzes gepredigt, um so eifriger aber sind jüngere Komponisten bestrebt, ihn, meist voll Unverstand, nachzuahmen (185, 186), so dass man ihm allgemach sogar eine neue „Richtung" zuschreibe. Worin diese bestehen soll, ist ihm selbst allerdings am allerunklarsten geblieben. Vielleicht darin, dass man mit Vorliebe mittelalterliche Stoffe zu Texten aufsuche, diese „durchkomponiere" und vor allem das Orchester ununterbrochen in die Angelegenheiten der Sänger hineinreden lasse (171).

Mit seinen Nachahmern, den „Neu-Gerichteten", redet Wagner nun ein ernstes und bedeutendes Wort über Art und Wesen des wahren künstlerischen Schaffens, über den künstlerischen „Einfall", der sich nichts erzwingen lasse, über die vor dem inneren Auge des schöpferischen Dramatikers lebenden Wahrtraum-Gestalten und über die Not des Unerhörten, die allein neue Notwendigkeiten zutage fördere. Wagner kann es vielen ehrlichen Seelen des deutschen Reiches nicht verdenken, wenn sie, abgestossen durch die Extravaganzen der Jungen, ganz korrekte Musik nach den Regeln der Quadratur immer noch am liebsten hören. Er spricht den Wunsch aus, dass doch immer Rossinis vorhanden sein möchten, fürchtet aber, sie seien ausgegangen (172—174). Dringend warnt er vor den unmotivierten „Kühnheiten", die jeder junge Brausekopf als unerlässliche Äusserung seines Genies zu erachten pflege (186), und em-

pfiehlt statt dessen vorsichtige Mässigung namentlich in der Anwendung harmonischer Effektmittel (193). Feinsinnige Aufschlüsse gibt er über seine eigene Behandlung dramatischer Szenen im Vergleiche mit dem rein instrumentalen Stil (186—190) und zeigt schliesslich an Motiven aus Lohengrin den charakteristischen Unterschied nicht nur der Umbildung und Verwendung, sondern der e r s t e n Bildung des Motives überhaupt in Drama und Sinfonie (191, 192).

Über Schauspieler und Sänger

Des öfteren haben wir schon gefunden, dass Wagner über einen Gegenstand, den er soeben noch in seinen theoretischen Erörterungen verkannte, unmittelbar nachher tiefe Einsicht bekundet, sobald er nur den seiner Individualität entsprechenden Standpunkt gefunden hat. Dieser Erscheinung begegnen wir aufs neue, wenn wir seine der Schauspielkunst gewidmeten Bemerkungen in dem Vortrage „Über die Bestimmung der Oper" vergleichen mit den ungleich gehaltvolleren Reflexionen „Über Schauspieler und Sänger" und dem bedeutenden **„Brief über das Schauspielerwesen an einen Schauspieler"**, beide 1872 geschrieben in Bayreuth, als Wagner nach der Grundsteinlegung ernstlich daran denken musste, für sein Unternehmen Künstler nach seinem Herzen zu gewinnen.

In jenem akademischen Vortrage entstellt Wagner, getrieben von dem heissen Verlangen nach unmittelbarer, sinnlicher Bühnenwirkung, das Verhältnis des dramatischen Dichters zur Schauspielkunst und Improvisation in einer seltsamen Weise. Anstatt als Ästhetiker daran festzuhalten, dass die Schauspielkunst die der schöpferischen dramatischen Dichtkunst entsprechende reproduzierende Kunst ist, dass also der Schauspieler immer nur durch den Dichter, niemals dieser durch jenen bedingt sein kann, verkehrt Wagner dies Verhältnis in das Gegenteil, indem er nicht den Mimen auf den Dramatiker, sondern den Dramatiker auf den Mi-

men gründet. Er betont bei Shakespeare vor allem den Schauspieler und Theaterunternehmer und deutet zugleich die künstlerische Tätigkeit des Mimen im wesentlichen als ein Improvisieren, das er im Augenblicke höher zu stellen geneigt ist als das wirkliche, ruhig abwägende künstlerische Schaffen. Er erinnert an den tiefen Eindruck, den Beethovens freies Phantasieren auf seine Freunde ausübte, und will häufig auch in der freien Phantasie minder begabter Musiker eine ergiebigere Erfindungskraft angetroffen haben als in deren ausgearbeiteten Kompositionen, wobei er verschweigt, dass der Massstab in beiden Fällen unwillkürlich ein verschiedener ist und sein muss. Auf solchem Wege kommt Wagner dazu, das Shakespearesche Drama als eine „fixierte mimische Improvisation von allerhöchstem dichterischem Werte" zu deuten (IX 141—143, 148) und auch auf das von ihm selbst gewollte Drama eine ähnlich widerspruchsvolle Bezeichnung anzuwenden, nämlich die einer „durch die höchste künstlerische Besonnenheit fixierten mimisch-musikalischen Improvisation von vollendetem dichterischem Werte" (149, 150). Widerspruchsvoll ist diese Bezeichnung deshalb, weil sie unvereinbare Begriffe in sich schliesst: wo sich Improvisation betätigt, kann keine „höchste künstlerische Besonnenheit" walten, und wo „höchste künstlerische Besonnenheit" waltet, ist keine Improvisation mehr vorhanden, da deren Wesen ja gerade darin besteht, dass sie nimmt, was der Augenblick bietet, und das Gebotene so aneinanderreiht, wie es der Augenblick verlangt, ohne jene sichtende Umfassung des Ganzen, welche nur die ruhige Überlegung während der schriftlichen Fixierung gewähren kann. Insofern die von Wagner geschaffene neue Form eine

grössere Ungebundenheit bedingt als die der klassischen Periode, hat er in einem gewissen Sinne recht, wenn er sie nach dem Massstabe der Improvisation beurteilt wissen will (149). Letzten Endes bleibt dies Verlangen aber doch irreleitend, weil gerade das, was die innerste Eigentümlichkeit seiner Form bedingt, nicht mehr der Improvisation entstammt, sondern der „höchsten künstlerischen Besonhaben, die gerade bei allem dramatischen Schaffen streng theoretische Deutung muss eine völlige Verwischung der Grenzen von Produktion und Reproduktion zur Folge haben, die gerade bei allem dramatischen Schaffen streng geschieden bleiben, wie er ja ungezählte Male selbst betont (148).

Und wenn Wagner im Hinblick auf seine eigenen Festspielpläne das t ä g l i c h e Vorführen schauspielerischer Leistungen als „eine missbräuchliche Verwendung und überspannende Ausnutzung einer durchaus exzentrischen Befähigung" bezeichnet (259), wenn er ferner aus dem gleichen Grunde und wegen des Schminkens und Verkleidens der bürgerlichen Scheu vor dem Schauspieler eine gewisse Berechtigung zuerkennt (260, 261), so geht er auch darin zweifellos etwas zu weit. So wenig ein Gemälde abstossend genannt werden darf, weil es den Anblick aus unmittelbarer Nähe nicht gestattet, so wenig der geschminkte Schauspieler, dessen ganze kosmetische Zurichtung ja nur auf den szenischen Schein berechnet ist. Und so gewiss es dem Dichter gestattet ist, Tag für Tag, solange der Gedanke ihn antreibt, zu dichten, dem Musiker zu komponieren, dem Maler zu malen, so gewiss muss es dem Mimen gestattet sein, seine ganze physische und psychische Kraft im Dienste seiner Kunst zu verbrauchen. Das ist aber unmöglich ohne die jeweilige Überwindung innerer und äusserer Hemm-

nisse. Wollte man warten, bis alle Beteiligten sich „gut disponiert" und zur künstlerischen Selbstentäusserung aufgelegt fühlen, dann könnte überhaupt nie eine dramatische Aufführung ermöglicht werden. Der „ekstatische Zustand" des Mimen ist von dem jedes anderen reproduzierenden Künstlers nur der Art, nicht dem Wesen nach verschieden und überschreitet die Grenze der Kunst immer dann, wenn er aufhört, eine geistige Leistung zu sein.

Dies alles wusste im Grunde niemand besser als Wagner selbst. Es sind nur vorübergehende Irrtümer, die ihn seiner tieferen Einsicht entfremden. Gerade die im nächsten Jahre niedergeschriebenen Gedanken über die Schauspielkunst zeigen ihn als Ästhetiker in seiner ganzen Bedeutung und Selbständigkeit.

Als das eigentliche Wesen der mimischen Darstellung erkennt Wagner die erhabene Täuschung (161, 164), das täuschende Spiel, in welches sich kein reales Interesse einmischen darf, da das Spiel dadurch sogleich aufgehoben würde: das Wunderbare liegt eben darin, dass uns das Spiel als solches, die erdichteten Vorgänge und Handlungen rein erdichteter Personen, in so hohem Masse zu erschüttern vermögen, und dass auch der Darsteller selbst bis zur völligen Aufhebung seiner realen Persönlichkeit von ihnen erfüllt, ja recht eigentlich besessen ist (159). Es ist eine gänzlich objektlose Imagination, welche seine Person bis in jede Muskel seines Leibes hin so beherrscht, wie es sonst nur der durch reale Motivation angeregte Wille selbst bewirkt (218). Um so wunderbarer ist diese Erscheinung, da der Schauspieler bei seiner Darstellung erdichteter Gestalten keine im eigentlichen Sinne produktive Kraft entfaltet, sein ganzes Wesen vielmehr Reproduktivität ist, als deren Wurzel der

Trieb zur möglichst täuschenden Nachahmung fremder Individualitäten und ihres Benehmens in den Vorgängen des gemeinen Lebens angesehen werden muss (216).

Zum höheren Kunsttriebe wird der blosse Nachahmungstrieb dadurch, dass das ihm vom Dichter vorgeführte Bild des über das gemeine sinnliche Leben der Erfahrungswelt erhabenen Ideales aller Wirklichkeit ihn hinweist auf die Nachbildung des Niegesehenen und Nieerfahrenen (206, 207). In dieser höheren Gestalt äussert sich der mimische Trieb als übernatürlicher, fast dämonischer Hang zur Selbstentäusserung (217, 219), der die reale Person des Schauspielers gänzlich aufzuheben trachtet, um einzig das dargestellte Individuum für die Wahrnehmung zurückzulassen (159, 164). Trägt zwar zu dieser Selbstentäusserung und zum Vergessen der realen Lage die Faszination des Schauspielers durch die auf ihn gehefteten Blicke des Publikums beim Beschreiten der zugerichteten Szene viel bei, so können diese Umstände allein doch nicht genügen, ihn in eine höhere Sphäre zu heben, wenn nicht noch ein anderes in ihm wirkt, nämlich das Objekt seiner Darstellung selbst, zu dessen getreuester Wiederspiegelung er durch die Gespanntheit des Publikums hierauf eben erst aufgefordert wird. Gewiss kommt es hier auf die Würdigkeit dieses Objektes an, ohne welche jene Faszination wiederum nichts Würdiges aus dem ekstatischen Zustande des Mimen hervortreiben könnte. Einzig nur durch die Würdigkeit der im dramatischen Spiele von ihm zu lösenden Aufgabe ist die Würde des Schauspielers selbst ausgedrückt, weil der Charakter dieser Aufgabe ihn allein dem gemeinen Bewusstsein seiner Lage zu entrücken und durch Begeisterung ihn ausser sich zu setzen vermag: es muss sich hier um eine ideale Wahrhaftigkeit

handeln, welche die Nichtigkeit und Realität des so oder so kostümierten und bemalten Schauspielers in dieser oder jener Umgebung von beleuchteten Kulissen und Prospekten gänzlich aufhebt (261, 262).

Diesem dem Schauspieler eigenen Zustande der Entrücktheit entspricht als Gegenpol sehr wesentlich der Zustand des Publikums, das sich völlig dem Banne einer dramatischen Darstellung hingibt Es vollzieht sich in solchem Falle eine gegenseitige Selbstentäusserung (162), bei welcher den Zuschauern der Gewinst ganz allein überlassen ist. Aber sie müssen ihn sich aneignen. Die erhabene Täuschung, an welche der Mime seine ganze Persönlichkeit setzt, muss sie durch und durch einnehmen, und aus ihnen muss ihm die eigene, ausser sich versetzte Seele antworten, wenn er nicht als lebloser Schatten nun davonschleichen soll (222). Wagner erzählt von einer Darstellung des König Lear durch Ludwig Devrient, nach welcher das Berliner Publikum noch eine Zeitlang auf seine Plätze festgebannt versammelt blieb, nicht etwa unter dem sonst üblichen Schreien und Toben eines enthusiastischen Beifalles, sondern kaum flüsternd, schweigend, fast regungslos, ungefähr wie durch einen Zauber gebunden, wider welchen sich zu wehren keiner die Kraft fühlte, wogegen es jedem etwa unbegreiflich dünken mochte, wie er es nun anfangen sollte, ruhig nach Hause zu gehen und in das Geleis einer Lebensgewohnheit zurückzutreten, aus welcher er sich undenklich weit herausgerissen empfand (159, 160).

Und doch ist es auch in solchen Augenblicken der tiefsten Ergriffenheit immer nur das befreiende Bewusstsein des Spieles, welches den Mimen selbst und seine Zuhörer über den drückenden Zwang des wirklichen Geschehens in die reine Höhe der Kunst erhebt.

Dies Bewusstsein verleiht dem genialen Mimen das kindliche Wesen, durch das er sich so liebenswürdig sowohl vor seinen unbegabteren Genossen, als auch vor seiner ganzen bürgerlichen Mitwelt auszeichnet. Der stets mögliche rettende Zurücktritt des in vollster Selbstentäusserung verlorenen Bewusstseins in das plötzliche Innewerden des Spieles gestattet dem Mimen zu scherzen, nachdem er eben noch durch seine Kunst die erschütterndste Wirkung ausgeübt, während er dagegen in den Momenten der völligen Selbstentäusserung ganz nur in seiner Darstellung lebt und gegen äussere Störungen unempfindlich wird. Der Unverständige mag ja durch solche Beobachtungen leicht dazu veranlasst werden, das ganze Verhalten des Schauspielers, der zwischen Scherz und Ernst frivol zu schwanken scheint, als ein lügnerisches Gaukelspiel von abgefeimtester, bewusster Verstellung zu deuten. Der Einsichtige dagegen, der mit der innersten Natur des mimischen Wesens in seiner Reinheit vertraut geworden ist, erkennt als dessen Grundzug gerade die W a h r h a f t i g k e i t.

Und hierin eben bezeichnet sich der Scheidepunkt des echten mimischen Künstlers vom schlechten Komödianten, den der Geschmack des Tages mit Gold und Lorbeer zu überschütten sich gewöhnt hat. Dieses nur nach Lohn ausspähende und deshalb immer verdriessliche Volk ist denn auch der Heiterkeit unfähig, deren göttlicher Trost jene für die ungeheuren Opfer ihrer Selbstentäusserung belohnt (219—222). Der schlechte Komödiant betreibt ein sonderbares und sogar sehr bedenkliches Gewerbe. Die einerseits ästhetisch erfreuende, andererseits zur erhabensten Wirkung führende Täuschung über die Person des Schauspielers erkennen wir hier sofort als aus der Absicht des Darstellers ausgeschlossen, und ein wirklich schamloser Miss-

brauch der eigentümlichsten Hilfsmittel seiner Kunst ist es, durch welchen der Schauspieler jene Täuschung in Wahrheit aufzuheben und ihre Wirkung dagegen auf die Zurschaustellung seiner e i g e n e n Person hinzuleiten bemüht ist (160). Ein Schauspieler dieser Art entwürdigt wie sich selbst so das ihn bejubelnde Theaterpublikum, welches sich als solches ganz ebenso niemals vergisst wie der Schauspieler von dem deutlichen Gefühle seiner eigenen Persönlichkeit ganz wie ausserhalb des Theaters eingenommen bleibt. Was zwischen beiden verhandelt wird, die vorgebliche dramatische Täuschung, wird zur reinen Übereinkunft, auf deren Grundlage hier man sich einbildet, eine „Kunst" auszuüben oder zu beurteilen (163, 164, 261).

Noch schlimmer geartet aber als der Schauspieler, der die B ü h n e zur Anpreisung seiner eigenen Persönlichkeit missbraucht, ist der L e b e n s komödiant, der in Wahrheit für den gehalten sein will, für den er sich ausgibt. Dies hiesse also in bezug auf den Mimen, wenn dieser nicht eine aus der Wirklichkeit des Lebens erschaute, ihm fremde Individualität als solche durch seine Kunst objektivieren wollte, sondern durch Aneignung eines fremden Wesens und Benehmens über seine wirkliche Person in ernstlicher Absicht zu täuschen sich bemühte (180). Stiftet der schlechte oder eitle Schauspieler auf der Bühne doch immer nur ästhetischen Schaden dadurch, dass er sein Publikum entweder um einen erhofften Genuss bringt oder im künstlerischen Urteil irreleitet, so sinkt der Lebenskomödiant zum wirklichen, strafwürdigen Betrüger herab.

Und wenn es zwar gewiss geboten bleibt, das, was der Mime ausserhalb seiner Kunst noch ist, ob ein gebildeter oder unwissender, ein rechtschaffener und ordentlicher oder leichtsinniger und liederlicher Mensch, von seiner Kunst-

übung zu scheiden (216), so kann doch auch beim Schauspieler der Künstler vom Menschen nicht in dem Sinne ganz getrennt werden, dass man sich berechtigt dünken dürfte, einen grossen Künstler nach dem Massstabe eines schlechten Menschen zu behandeln. Im Gegenteile hat es sich erwiesen, dass eine hochherzig, d. h. mit Selbstverleugnung ausgeübte Kunst unmöglich von einem kleinen Herzen, dem Quell aller Schlechtigkeit eines Charakters, getragen sein könne; denn Wahrhaftigkeit ist die unerlässliche Bedingung alles künstlerischen Wesens wie nicht minder alles Wertes eines guten Charakters. Muss dem Künstler eine besonders erregte Leidenschaftlichkeit zugesprochen werden, so büsst er diese dadurch, dass nur er darunter zu leiden hat, während der Kaltblütige sich immer die Wolle zu seiner Wärmung aufzufinden weiss. Was ihm dagegen an Gelehrtheit, ja selbst an Bildung abgehen dürfte, ersetzt er durch das, was durch keine noch so gelehrte Bildung gewonnen wird, nämlich durch den richtigen Blick für das, was nur Er ersehen kann, und was der Gebildete nur dann ersieht, wenn er durch alle Bildung hindurch mit s e i n e m Blicke zu sehen vermag (228).

Das übel berufene „falsche Pathos" will Wagner ersetzt wissen durch den gesunden Trieb des „Naturwahren" und das echte „poetische Pathos" (129—131, 179, 181, 189, 191). Er weist hin auf Shakespeare und dessen Verhältnis zu seinen Schauspielern, lässt es aber unentschieden, ob diese ihm wirklich kongeniale Interpreten waren. Nach Analogie seiner eigenen Lage möchte er annehmen, dass es ungeheure, durch das Einüben seiner Stücke verursachte Ermüdung gewesen sei und „die Verzweiflung des weit über die ihm vorliegende „Möglichkeit" hinausragenden Genies", was Shakespeare veranlasste, sich frühzeitig vom Befassen

mit dem Theater zurückzuziehen. Das Wesen dieses Genies bestand eben darin, dass es alle Möglichkeiten umspannte und voraussetzte, welche in der Anlage der mimischen Natur vorhanden sind, denn der Mime tritt mit seiner vollsten Eigentümlichkeit in die höhere Besonnenheit des wahren dramatischen Dichters ein. Als das unerreichte Urbild eines solchen Dichters verlangte Shakespeare also zwar nichts „Unmögliches", aber er war seiner Zeit voraus, stellte Aufgaben, welche ganz zu lösen erst der Zukunft vorbehalten blieb, und konnte daher in der Wiedergabe seiner Stücke kaum mehr erkennen als nur seinen über das Theater geworfenen eigenen Schatten (142, 145, 150). In herrlichen Sätzen schildert Wagner das Verhältnis des wahren Dichters zum wahren Mimen (207, 226), gedenkt der aller Schauspielkunst eigenen Tragik der Vergänglichkeit (225) und bringt der von ihm aufs höchste bewunderten Wilhelmine Schröder-Devrient eine unvergleichliche Huldigung dar (229, 230).

Die Annahme, dass man die Schauspielkunst schulmässig lehren könne, hält Wagner für eine irrige; er glaubt, dass nur die wirklichen Schauspieler sich unter sich selbst zu fördern im stande seien. Dringend empfiehlt er dem werdenden Mimen das Improvisieren von Szenen und ganzen Stücken, da er in diesem Vermögen die eigentliche Grundlage aller mimischen Begabung sieht und auch vom dramatischen Dichter unbedingt die Fähigkeit verlangt, dass er sich sein Werk als eine blosse mimische Improvisation vorstellen könne (262, 263). Beim Vergleiche der deutschen und französischen Schauspielkunst spricht Wagner dem „weltrettenden" deutschen Geist die Überlegenheit zu. Sehr gering denkt er von der Beschützung und Beaufsichtigung des Theaters durch den Staat (227), wie er

denn auf die adligen Intendanten noch immer nicht gut zu sprechen ist (188, 229). Auch gegen die bauliche Beschaffenheit der Theater richtet er seine Kritik: er tadelt, dass sie ohne Rücksicht auf das Schauspiel gemeiniglich nur den Bedürfnissen der Oper entspreche (195, 196).

Die Wertschätzung Schillers scheint bei Wagner jetzt wieder etwas zurückgegangen zu sein (189), seine ganze begeisterte Bewunderung wendet er Shakespeare und Goethe zu (182, 183, 214). Kleist und Raymund lässt er Gerechtigkeit widerfahren (186), auch würdigt er die Bedeutung des deutschen Kasperle oder Hans Wurst (182). Um so unangenehmer sticht von diesen Beweisen einer schönen Objektivität das, man darf sagen, empörende Urteil über Hebbel und dessen Nibelungen ab, in welchen Wagner nichts weiter sehen kann als eine Parodie des Nibelungenliedes nach Art der Blumauerschen Travestie der Äneide (168). Diese grobe Verkennung kann nur darin eine Entschuldigung finden, dass sie auf Gegenseitigkeit beruhte: Hebbel verhielt sich in seinem Urteile über Wagner gerade so ungerecht.

Über die Oper und den Operngesang teilt Wagner inhaltlich nichts Neues mit, so anziehend die Form sein mag, in die er seine uns schon bekannten Gedanken wieder kleidet. Der italienischen Art des Operngesanges stellt er wie früher den von ihm gemeinten deutschen „Sing-Schauspieler" gegenüber (199—208). Von seinen eigenen Arbeiten spricht er mit dem schönen, ruhigen Selbstgefühl des sich seiner Bedeutung bewussten grossen Mannes. Nur an ihnen kann er die Entwicklung der Oper zu einem „einzig gesunden deutschen Stile" nachweisen, während ihm die Werke seiner opernkomponierenden Zeitgenossen nicht gerade auf diesen Punkt abzuzielen scheinen

(208). An einer Szene aus dem Freischütz macht er klar, was ihn in der dramatischen Behandlung prinzipiell über Weber hinausführte. Der ihn im Verlaufe seiner Entwicklung bestimmende instinktive Drang bestand eben darin, die Möglichkeiten aufzusuchen, die sich Weber noch verbargen (209, 210). Auch nimmt er für sich das Verdienst in Anspruch, durch den Gehalt und die musikalischen Zeichen seiner Partituren den Sängern die richtigste Anleitung zu einer natürlichen dramatischen Vortragsweise wiedergegeben zu haben, ist darum aber keineswegs der Meinung, durch minutiöse Winke auf mechanischem Wege die Lebhaftigkeit der genialen Darstellung im voraus bestimmen zu können (212).

Das Publikum in Zeit und Raum

Die Jahre 1873—1877 wurden ganz durch die Sorge für das Bayreuther Unternehmen verschlungen und liessen Wagner wenig Zeit, an andere Dinge zu denken. Erst nach der Gründung der „Bayreuther Blätter" im Jahre 1878 begann er sich als Schriftsteller wieder Fragen von allgemeiner Bedeutung zuzuwenden. Damals entstand die alle Merkmale seines Geistes tragende Betrachtung „Das Publikum in Zeit und Raum", zu welcher er sich durch das Schicksal der Lisztschen Musik, insbesondere der Dante-Sinfonie, angeregt fühlte. Nach der Lektüre der göttlichen Komödie trat ihm jene Tondichtung wie ein erlösender Schöpfungsakt entgegen, und doch hatte sie damals in der Öffentlichkeit noch nicht die geringste Beachtung gefunden. Indem Wagner nun die „über Zeit und Raum weit hinausliegende Natur des Lisztschen Genius" zusammenhielt mit den Erfolgen des „seichten" Gounod und „schwülstigen" Schumann (X 100, 101), drängte sich ihm die Reflexion auf über das Verhältnis des schaffenden Künstlers zu seinem Publikum (91), sowie über den Einfluss von Zeit und Raum auf Gehalt und Schicksal des Kunstwerkes selbst (95).

Die Antwort, die Wagner auf diese Fragen gibt, ist treffend, sobald man sie des Anspruches auf unbedingte Gültigkeit entkleidet und statt des von ihm gedachten „immer" ein „oft" setzt. Wagner bezeichnet jenes Verhältnis als ein tragisches wegen der Unterworfenheit jeder

individuellen Erscheinung unter die Bedingungen von Zeit und Raum. Er sträubt sich innerlich gegen Kants Lehre, dass diese beiden rein ideal seien und lediglich unserem Anschauungsvermögen angehören. Er ist im Gegenteil geneigt, sie für die „krassesten Realitäten" zu halten (98, 99) und in ihnen die beiden Tyrannen zu sehen, welche das Erscheinen grosser Geister (oft) zu völligen Anomalien, ja Sinnwidrigkeiten machen, worüber dann die in Zeit und Raum sich ausstreckende Allgemeinheit, wie zum Vergnügen jener Tyrannen, mit einem gewissen Rechte sich lustig machen dürfe (92). Je bedeutender ein Individuum ist, in desto grösserem Widerspruche steht es (oft) mit seiner Zeit. Das allererhabenste Beispiel bietet Jesus Christus, „gegen dessen Erscheinung sich die Gattungsmitwelt doch gewiss nicht so benahm, als hätte sie ihn in ihrem Schosse genährt und nun als ihr recht passendes Produkt anerkennen zu dürfen sich gefreut" (91). Nach Christus darf Giordano Bruno genannt werden, den stupide Mönche auf den Scheiterhaufen brachten (92). Solche Genien erscheinen wie Schwimmer gegen den Strom der in Zeit und Raum sich bewegenden Menge, wovon Wagner eine erhabene Schilderung entwirft (101, 102).

Da es seine Grösse ist, welche den Genius (oft) in Gegensatz bringt zur Mitwelt, so liegt der Rückschluss nahe, dass es (oft) gerade das Zeitgemässe seiner Werke sei, das vor dem Urteil der Geschichte nicht standhält. Wagner findet diese Annahme bestätigt durch Platons Ideen- und Staatslehre, von welcher die erstere unzeitgemäss, aber bedeutend, die zweite zeitgemäss, aber von wunderlicher Ungeheuerlichkeit gewesen sei. Das gleiche sagen ihm die zeitgemässe Darstellung der mittelalterlichen Glaubensphantasien durch Dante und die zeitgemässe

jesuitische Weltanschauung Calderons, hinter welchen erst die wahre Grösse dieser Dichter oft mit Mühe aufgesucht werden müsse (93, 94).

Bis hierher ist Wagner im Rechte. Da er sich aber nun einmal vorgenommen hat, den Einfluss von Zeit und Raum als einen üblen nachzuweisen, lässt er sich im Affekte des Schreibens wieder zu Übertreibungen hinreissen. Er verschliesst sich zwar nicht der Einsicht, dass dieselbe Zeitumgebung, die den grossen Geist in seiner Kundgebung oft nachteilig beeinflusst, andererseits doch einzig die Bedingungen für die Entstehung und anschauliche Erscheinung seines Werkes in sich birgt (95). Anstatt nun aber daraus den Schluss zu ziehen, dass Zeit und Raum eben nicht bloss den Künstler behindernde Mächte sind, sondern zugleich der Mutterschoss seines Werdens und Schaffens, berührt Wagner diese Seite nur flüchtig und rückt statt dessen in absichtlicher Betonung andere Momente in den Vordergrund. Er übergeht den dem Laufe der Jahrhunderte trotzenden Schönheitsgehalt unzähliger Werke aller Künste mit Stillschweigen und legt die Meinung nahe, als ob jede grosse künstlerische Leistung, losgelöst von den Verhältnissen ihrer Entstehung, der besten Wirkungsfähigkeit verlustig gehe. Sonderbarerweise bedient Wagner sich der ewig jungen Opern Mozarts, um diese Auffassung zu verteidigen. Er will uns glauben machen, dass diesen Werken heute die lebendigen Daseinsbedingungen fehlen (96). Mit Recht verlangt er zwar, dass nicht der Don Juan sich unserer Auffassung, sondern unsere Auffassung sich dem Don Juan anpasse, damit wir mit Mozarts Werk in Übereinstimmung kommen. Aber eben diese Übereinstimmung will ihm unter keinen Umständen mehr in vollem Masse erreichbar scheinen. Noch mehr findet Wagner seine Auf-

fassung bestätigt durch die Zauberflöte, indem er die unauflösliche Verkettung der unsterblichen Musik Mozarts mit dem untergeordneten Texte Schikaneders dahin deutet, dass dieses Werk nun keiner Periode mehr recht angehöre, und dass wir, um es vollständig beurteilen und geniessen zu können, durch irgend einen Zauber zur Zeit seiner Entstehung einer Aufführung im Theater an der Wien beiwohnen müssten (97, 98).

Durch diese Wendung erscheinen Zeit und Raum bei Wagner in doppeltem Sinne als Tyrannen: zuerst behindern sie oder vielmehr die in ihnen lebende Menge den Genius, solange er schafft, und später nimmt ihr Dazwischentreten dem künstlerischen Eindruck angeblich die Unmittelbarkeit und Frische. Gerade ihre wohltätigste Wirkung, die bekannte Klärung des Urteils durch die objektivierende Raum- und Zeitferne, ist übergangen. Denn was dem künstlerischen Eindrucke nach Jahren, Jahrzehnten und Jahrhunderten an überraschender Kraft der Neuheit verloren geht, das gewinnt er an Sicherheit und Sachlichkeit, so dass Zeit und Raum, was sie auf der einen Seite nehmen, auf der anderen reichlich wiedergeben.

Im Jahre 1878 schrieb Wagner für die „Bayreuther Blätter" noch die der Judenfrage gewidmete geistvoll scharfe Skizze **„Modern"**, sowie die Auseinandersetzungen über **„Publikum und Popularität"**, welche ähnliche Eigenschaften zeigen, zugleich aber tiefer dringen und in freiem Sich-Ergehen wichtige Lebensgebiete vor den Spiegel stellen. Wagners ungezwungenes Plaudern streift die „gemütliche" Gartenlaube (X 61, 62), die Initiative des Theaterpublikums (62), die Tragik des dramatischen Dichters, den

sein Werk zwingt, vor das Publikum zu treten (63, 64), das Mittelmässige (65), die französische und deutsche Sprache (65, 66). Ein scharfer Hieb trifft den seichten Liberalismus (67, 68) und die „aggressive literarische Faulenzerei" des modernen Journalismus, der lieber die Aufgabe erwählen solle, unbekannten oder verkannten grossen Männern zu ihrem Rechte zu verhelfen (68, 69). Mit Hohn überschüttet Wagner den Professorendünkel nebst dem Studentenwesen (79—81, 85—86). Wenig imponieren ihm, dem Schüler Schopenhauers, die Chemie und Physik in ihrem Wahne, alle „metaphysischen Allotrien" abschaffen zu können (81, 83, 84, 89). Er weist hin auf seinen grossen Lehrer, auf den schmählich verkannten Nationalökonomen Friedrich List (68, 69) und gedenkt des „so redlichen, vorsichtigen, fast nur hypothetisch zu Werke gehenden" Darwin ((83, 84). Im Gegensatze zum Judentum preist er das Christenum, die „über alles teuren Evangelien" und die „erhabene Gestalt des Erlösers" (86, 87). Indem er den „Kritiker" Voltaire vergleicht mit Künstlern wie Raphael und Schiller, ergibt sich ihm die unendliche Überlegenheit der schöpferischen Divination vor der blossen Zergliederung des tatsächlich Gegebenen (87, 88). Schliesslich streift er noch das allgemeine Stimmrecht mit dem Zweifel, ob es nicht vielleicht unvorsichtig gewesen sei, den Nichtbesitzenden Anteil an einer Gesetzgebung einzuräumen, die nur für die Besitzenden gelten sollte (89).

Religion und Kunst

Der Aufsatz über „Publikum und Popularität" war der Vorläufer jener Schriften, mit welchen sich Wagner in der letzten Zeit seines Wirkens noch einmal wichtigen Lebensfragen zuwandte und den tiefsten philosophischen Problemen. Im folgenden Jahre — 1879 — entstand ein gegen die Vivisektion gerichtetes **„Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber"**. Das Jahr 1880 zeitigte in Italien die wichtigste Schrift dieser Gruppe, „Religion und Kunst", nebst einem in Bayreuth geschriebenen Nachtrage **„Was nützt diese Erkenntnis?"**; 1881 folgten die den Einfluss des Grafen Gobineau verratenden Ergänzungen **„Erkenne dich selbst"** sowie **„Heldentum und Christentum"**. Aus Wagners spätesten Tagen stammt der in Venedig geschriebene **„Brief an H. von Stein"** und das im Nachlass mitgeteilte Fragment **„Über das Weibliche im Menschen"**, dessen Vollendung nicht mehr zustande kam.

Diese allerletzten, als Abschluss von „Relgion und Kunst" gedachten Ausführungen heben gegenüber Schopenhauers ebenso bedeutender wie brutaler Auffassung der Geschlechtsliebe deren edlere Elemente hervor.*) Im grossen und ganzen steht Wagner aber in allen genannten Schriften wie in jener früheren über „Staat und Religion"

*) Vgl. Schopenhauer, II 623—660.

auf den Schultern seines philosophischen Lehrers, der ihn wie zur Wahrheit so auch zum Irrtum mit sich führt. Da, wo ihm Schopenhauer ein sicheres Fundament bietet, äussert er Gedanken, die in ihrer tiefen Mystik wieder an Tristan und Isolde gemahnen, auf ihren Höhepunkten von erhabener Schönheit sind und in ein herrliches sprachliches Gewand gekleidet erscheinen. Soweit sie in das Gebiet der Religionsphilosophie übergreifen, beschränken wir uns aber auch diesmal auf den blossen Bericht, ohne uns zu kritischen Erörterungen berufen zu fühlen. Im wesentlichen mögen sich Wagners Reflexionen auf die folgenden Grundlinien zurückführen lassen:

Der ungeheure Drang, welcher, von Zerstörung zu Neubildung hin alle Möglichkeiten seiner Befriedigung durchstrebend, als sein Werk diese Welt uns hinstellt, war mit der Hervorbringung des Menschen an seinem Ziele angelangt, da in ihm er seiner sich als Wille selbstbewusst ward, als welcher er nun, sich und sein Wesen erkennend, über sich selbst entscheiden konnte. Indem der Mensch sein eigenes Wesen erkennt, findet er es zugleich aber auch wieder in allen Erscheinungen desselben Willens (X 244), lernt so die Einheit alles Seienden verstehen und die Täuschung unserer sinnlichen Wahrnehmung, welche uns diese Einheit als eine unfassbar mannigfaltige Vielheit und gänzliche Verschiedenheit vorstellt. Diese Erkenntnis war schon der brahmanischen Lehre eigen, welche uns die mannigfaltigsten Erscheinungen der lebenden Welt mit dem Bedeuten vorführt: „Das bist du!“ (224.)

Was den Menschen zu dieser Erkenntnis hindrängt, das ist aber die strenge Schule des Leidens, welche

der Wille sich selbst auferlegt, um sehend zu werden.*) Wie der Mensch die Einheit alles Seienden begreifen lernt, so wird er dessen inne, dass es unmöglich seine Bestimmung sein könne, auf dieser Erde zu einem paradiesischen Behagen an sich selbst zu gelangen. Seine Vernunft lässt ihn eine andere Lösung des Rätsels jenes gewaltsamen Triebes zum Leben erwarten, welcher in allen seinen Bildungen als furchtbar und erschreckend unserem Bewusstsein gegenwärtig bleibt (244, 245). Die Vernunft erkennt die ungeheure Tragik dieser Welt (247), ihre Hinfälligkeit (212) und Unfähigkeit, dem immer strebenden Willen eine endgültige Befriedigung zu gewähren (251). Der Mensch lernt seine Bestimmung dahin verstehen, dass er berufen sei, einen aus dem blinden Walten des weltgestaltenden Willens herrührenden, der Erreichung seines unbewusst angestrebten Zieles verderblichen Schaden mit Bewusstsein wieder zu verbessern, gleichsam das vom Sturme umgeworfene Haus wieder aufzurichten und gegen neue Zerstörung zu sichern (246) — mit anderen Worten: Die höchste Vernunft des Menschen versteht die gemeinsame Erlösungsbedürftigkeit alles Seienden und die hohe Aufgabe, sich ganz in deren Dienst zu stellen.

Das Gefühl der gemeinsamen Erlösungsbedürftigkeit und das Bewusstsein, dass diesem tiefsten Bedürfnisse nur durch Selbstlosigkeit Genüge getan werden könne, bildet die Grundlage der christlichen Religion in ihrer Reinheit. Deren Gründer war nicht weise, sondern göttlich; seine Lehre war die Tat des freiwilligen Leidens; an ihn glauben hiess: ihm nacheifern, und Erlösung hoffen hiess: mit ihm Vereinigung suchen. Er wendet sich nicht

*) Vgl. Schopenhauer, II 185.

an die „Erkennenden", sondern an die „Armen am Geiste" (212, 213). Es liegt ein als Wunderannahme sich aussprechender, unendlich tiefer Gedanke in dem Glauben, dass seine Mutter ihn gegen alle Natur als reine Jungfrau ohne menschliche Empfängnis gebar. Denn seine Geburt konnte nicht vom Willen zum Leben, sondern nur vom Willen zur Erlösung eingegeben sein (216), und täglich werden wir den Blick auf sein Bild am Kreuze als letzte, erhabene Zuflucht zu richten haben (247).*)

Ihre wissenschaftliche Bewährung und Vertiefung fand die Lehre des reinen Christentums in der deutschen Philosophie, zumal durch Arthur Schopenhauer, dem wir es verdanken, dass wir uns auf dem Boden einer wahrhaftigen Ethik wieder festen Fusses aufrichten konnten (257). Schopenhauer gibt uns die Gewähr einer moralischen Bedeutung der Welt. Nur die dem Mitleiden entkeimte und im Mitleiden bis zur vollen Brechung des Eigenwillens sich betätigende Liebe gilt ihm als die erlösende christliche Liebe, in welcher Glaube und Hoffnung ganz von selbst eingeschlossen sind: der Glaube als untrüglich sicheres und durch das göttlichste Vorbild bestätigtes Bewusstsein von jener moralischen Bedeutung der Welt, die Hoffnung als das beseligende Wissen der Unmöglichkeit einer Täuschung dieses Bewusstseins (260).

Nicht das Prinzip der Nützlichkeit, sondern eben nur das in der tiefsten Natur des menschlichen Willens begründete Mitleid kann die wahre Grundlage aller Sittlichkeit sein und muss unser Verhalten wie den Menschen so vor allem auch den Tieren gegenüber bestimmen (195, 196). Dem Brahmanen und Buddhisten ist es bis auf den heutigen Tag

*) Vgl. Schopenhauer, I 495, 518—523.

unzerstörbares religiöses Bewusstsein geblieben, dass das Tier nur durch den Grad seiner intellektuellen Begabung sich vom Menschen unterscheide, und dass das, was aller intellektuellen Ausrüstung vorausgeht, begehrt und leidet, in jenem ganz derselbe Wille zum Leben sei wie im vernunftbegabtesten Menschen (224, 225). Diese Lehren verschollener Urweisheit brachte uns Darwin wieder nahe, jener redlich forschende, sorgfältig züchtende und wahrhaftig vergleichende wissenschaftliche Tierfreund, der es uns sogar begreiflich macht, dass wir unzweifelhaft von den Tieren selbst abstammen (203). In manchen Stücken ist die Natur des Tieres ja sogar edler geblieben als die des Menschen. Dies zu erkennen ist aber keinesfalls die Vivisektion der richtige Weg. Nicht das aufgeschlitzte Innere eines lebenden Tieres belehrt uns darüber, sondern der ruhige und besonnene Blick in das Auge desselben. Vielleicht fände der wissenschaftliche Vivisektor hier zum ersten Male das Allermenschenwürdigste ausgedrückt, nämlich Wahrhaftigkeit, die Unmöglichkeit der Lüge, worin, wenn er noch tiefer hineinschaute, die erhabene Wehmut der Natur über seinen eigenen, jammervoll sündhaften Daseinsdünkel zu ihm sprechen würde (205—207). Nur auf einem Wege, der auch unser Verhältnis zu den Tieren in einem unfehlbar richtigen Sinne bestimmt, kann unsere glaubenslose Zeit wieder zu einer wahrhaften Religion gelangen: zu der vom Erlöser gelehrten und durch sein Beispiel bekräftigten Religon der Menschenliebe (203, 204).*) Und auf dieser Grundlage allein wird uns auch eine Gleichheit aller Menschen denkbar, also dadurch, dass sie sich auf den Gewinn einer allgemeinen moralischen Übereinstim-

*) Schopenhauer, II 565, III 620—627, V 388—395.

mung gründet wie das wahrhaftige Christentum sie auszubilden uns berufen dünken muss, während die Erreichung einer vollen (äusseren) Gleichheit eine ungeheuerliche Annahme bleibt (283, 284).

Nicht gedeihen kann die wahre Religion auf dem Boden des wissenschaftlichen Materialismus: Die Neuzeit stellte allerhand physikalische Versuche und Experimente an, deren fortgesetzte Betreibung den gegenwärtig herrschenden Intellekt zu dem Ergebnisse führen musste, dass es gar keinen Gott gebe, sondern nur „Kraft und Stoff" (256). Den durch den Übermut unserer Physiker und Chemiker Geängstigten, welche sich endlich für schwachköpfig halten zu müssen glauben, wenn sie den Erklärungen der Welt aus „Kraft und Stoff" sich zu fügen scheuen, ihnen wäre eine grosse Wohltat aus den Zurechtweisungen unseres Philosophen zuzuführen, sobald wir hieraus ihnen zeigten, was es mit jenen Atomen und Molekülen für eine stümperhafte Bewandtnis hat.*) Welchen unsäglichen Gewinn würden die einerseits von den Drohungen der Kirche Erschreckten, andererseits die durch unsere Physiker zur Verzweiflung Gebrachten schöpfen aus einer deutlichen Erkenntnis des wahren Wesens der Welt, die ihnen Beruhigung brächte über alle die Fragen des beängstigten Gemütes nach einem Wo und Wann der anderen Welt, so dass sie Schopenhauers Ausspruch verstehen lernten: „Friede, Ruhe und Glückseligkeit wohnt allein da, wo es kein Wo und kein Wann gibt" (260, 261).

Über alle irdischen Bestrebungen hinaus führt uns unser sehnsuchtsvoller Sinn schon zum Ergreifen des ewigen Friedens im Zeit- und Raumlosen: Dieser Erlösung

*) Vgl. Schopenhauer, II 203—207, III 181—183.

selbst glauben wir in der geweihten Stunde, wann alle Erscheinungsformen der Welt uns wie im ahnungsvollen Traume zerfliessen, vorempfindend bereits teilhaftig zu werden: uns beängstigt dann nicht mehr die Vorstellung jenes gähnenden Abgrundes, der grausenhaft gestalteten Ungeheuer der Tiefe, aller der süchtigen Ausgeburten des sich selbst zerfleischenden Willens, wie sie uns der Tag — ach! die Geschichte der Menschheit vorführte: rein und friedensehnsüchtig ertönt uns dann nur die Klage der Natur, furchtlos, hoffnungsvoll, allbeschwichtigend, welterlösend. Die in der Klage geeinigte Seele der Menschheit, durch diese Klage sich ihres hohen Amtes der Erlösung der ganzen notleidenden Natur bewusst werdend, entschwebt da dem Abgrunde der Erscheinungen und, losgelöst von jener grauenhaften Ursächlichkeit alles Entstehens und Vergehens fühlt sich der rastlose Wille in sich selbst gebunden, von sich selbst befreit (249).

Wie die wahre Religion im Gegensatze steht zu einer materialistisch gesinnten Wissenschaft, so zu einer dogmatisch verknöcherten Kirche, die mit unerbittlicher Strenge den unbedingten Glauben fordert an ihren ungemein komplizierten Mythenvorrat als an etwas durchaus tatsächlich Wahrhaftiges (213). Diese mythischen Allegorien waren zwar notwendig, um das Volk auf dem Wege des Glaubens zur Religion zu erziehen (212), sie wuchsen jedoch im Laufe der Zeit übermässig an und entwürdigten das kirchliche Dogma durch Künstlichkeit (214, 247, 248).

So verderblich jene Mythen, nachdem sie sich überlebt hatten, für die Entwicklung der Religion selbst wurden, so fruchtbringend erwiesen sie sich für die Kunst, welcher nun die Aufgabe zufiel, durch ideale Darstellung des allegorischen Bildes zur Erfassung des inneren Kernes

desselben, der unaussprechlichen göttlichen Wahrheit hinzuleiten (212) und durch diese Umbildung in das Ideale den ursprünglichen erhabenen Sinn auch jener Allegorien zu retten (248). Das erlösende Eintreten der idealisierenden wahren Kunst mag am deutlichsten nachgewiesen werden durch den Hinweis auf Darstellungen göttlicher Künstler wie die Raphaels in der sogenannten Sixtinischen Madonna. Hatten grosse Bildner schon vor Raphael bei Darstellung der Verkündigung an Maria durch die jeder Sinnlichkeit abgewandte geistige Schönheit der Gestalten in das göttliche Mysterium ahnungsvoll blicken lassen, so zeigt uns nun aber jenes Bild Raphaels die Vollendung des ausgeführten göttlichen Wunders in der jungfräulichen Mutter mit dem geborenen Sohne selbst verklärt sich erhebend. Hier wirkt auf uns eine Schönheit, welche die so hochbegabte antike Welt noch nicht selbst auch nur ahnen konnte; denn hier ist es nicht die Strenge der Keuschheit, welche eine Artemis unnahbar erscheinen lassen mochte, sondern die jeder Möglichkeit des Wissens der Unkeuschheit enthobene göttliche Liebe, welche aus innerster Verneinung der Welt die Bejahung der Erlösung geboren, . . . so dass, wenn die griechische Bildgestalt der Natur das von dieser unerreichte Ideal vorhielt, jetzt der Bildner das durch Begriffe unfassbare und somit unbezeichenbare Geheimnis des religiösen Dogmas in unverschleierter Offenbarung nicht mehr der grübelnden Vernunft, sondern der entzückten Anschauung zuführte (217, 218).*) — Es war fast einzig die bildende Kunst und vorzüglich die der Malerei, welche die ursprünglich eben bildlich sich gebenden religiösen Dogmen in wiederum bild-

*) Vgl. Schopenhauer, I 309—310.

licher Darstellung zu idealer Anschauung vorführen konnte. Und es bleibt auffällig, dass die ideal schaffende Kraft dieser Kunst in dem Masse abgenommen hat, als sie von ihrer Berührung mit der Religion sich entfernte.

Gefährlicher war der Einfluss der kirchlichen Dogmen für die Dichtkunst, welche an diesen bildlichen Begriffen nichts modeln oder deuten durfte, ohne in Irrgläubigkeit zu verfallen, und daher bei ihrer Darstellung erstarren musste: Vielleicht war die dem Dante innewohnende dichterische Kraft die grösste, welche je einem Sterblichen verliehen sein kann. In seinem ungeheuren Gedichte zeigt uns seine dichterische Erfindung aber doch immer nur da, wo er die anschauliche Welt von der Berührung mit dem Dogma fernhalten kann, wahrhaft gestaltende Kraft, während er die dogmatischen Begriffe stets nur nach der kirchlichen Anforderung realer Glaubhaftigkeit zu behandeln vermag, daher diese auch hier in . . . einer krassen Künstlichkeit der Darstellung verbleiben, wodurch sie uns gerade aus dem Munde des grossen Dichters abschreckend, ja absurd entgegentreten (219, 220).

Die Musik kann an der unmittelbaren Darstellung jener Mythen überhaupt nur teilnehmen mit Hilfe des Wortes, obgleich sie in ihrer jetzigen Gestalt lediglich ein Produkt des Christentums ist. Denn ihr edelstes Erbe hinterliess uns die christliche Kirche als alles klagende, alles sagende, tönende Seele der christlichen Religion (250). Wir dürfen die Musik sinnbildlich in dasselbe Verhältnis zur Religion setzen, in welchem wir den Gottesknaben zur jungfräulichen Mutter auf jenem Raphaelschen Gemälde uns darstellten. Und doch vermochte nur ihre endliche volle Trennung von der verfallenden Kirche der Tonkunst jenes edelste Erbe des christlichen Gedankens in seiner

ausserweltlich neugestaltenden Reinheit zu erhalten. Nur durch diese Trennung konnte die Musik endlich die reine Form eines gänzlich vom Begriffe losgelösten göttlichen Gehaltes werden und die Fähigkeit erlangen, jeden Zwiespalt zwischen Begriff und Gefühl aufzuheben durch die der Erscheinungswelt gänzlich abgewandte, dagegen unser Gemüt wie durch Gnade einnehmende, mit nichts Realem vergleichliche Tongestalt (221, 222). Den Tempelmauern entschwebt, durfte die heilige Musik jeden Raum der Natur neu belebend durchdringen, der erlösungsbedürftigen Menschheit eine neue Sprache lehrend, in der das Schrankenloseste sich nun mit unmissverständlicher Bestimmtheit aussprechen konnte als tönende Offenbarung aus der erlösenden Traumwelt reinster Erkenntnis. Das Untertauchen in die sinfonischen Gestaltungen eines Beethoven darf uns als ein weihevoll reinigender religiöser Akt selbst gelten. Zu göttlicher Entzückung heiter aufsteigende Klage. Denn über alle Denkbarkeit des Begriffes hinaus offenbart uns der tondichterische Seher das Unaussprechbare: wir ahnen, ja wir fühlen und sehen es, dass auch diese unentrinnbar dünkende Welt des Willens nur ein Zustand ist, vergehend vor dem einen: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt!“ (250, 251.)

In diesem Hinausheben unseres ahnenden Gefühles über die beengenden Schranken der Phänomenalität und in dem Hinweise auf eine höhere, reinere, edlere Welt liegt die tiefste Bedeutung nicht nur der Musik allein, sondern alles Schönen überhaupt. Wenn Schopenhauer sagt, dass das vollkommene Genügen, der wahre wünschenswerte Zustand sich uns immer nur im Bilde darstelle, im Kunstwerk, im Gedicht, in der Musik, und dass man hieraus die Zuversicht schöpfen könnte, sie müssten doch irgendwo

vorhanden sein*), so könnte diese tiefsinnige Bemerkung zu einem Ausgangspunkte innig ernster Folgerungen werden. Das vollendete Gleichnis des edelsten Kunstwerkes dürfte durch seine entrückende Wirkung auf das Gemüt sehr deutlich uns das Urbild auffinden lassen, dessen „Irgendwo" notwendig nur in unserem, zeit- und raumlos von Liebe, Glauben und Hoffnung erfüllten Inneren sich offenbaren müsste.

Nicht aber kann der höchsten Kunst die Kraft zu solcher Offenbarung erwachsen, wenn sie der Grundlage des religiösen Symboles einer vollkommensten sittlichen Weltordnung entbehrt, durch welche sie dem Volke erst wirklich verständlich werden kann (262). Nur auf dem Boden wahrer Sittlichkeit kann wahre Kunst gedeihen, denn sie ist (in ihren Wurzeln) volkommen eines mit wahrer Religion (251). Auf solcher Grundlage jedoch vermag das Kunstwerk, indem es der Lebensäusserung selbst das Gleichnis des Göttlichen entnimmt, dieses dem Leben wiederum zu reinster Befriedigung und Erlösung über das Leben hinaus zuzuführen (262). Wohl uns (daher), wenn wir uns den Sinn für den Vermittler des zerschmetternd Erhabenen mit dem Bewusstsein eines reinen Lebenstriebes offen erhalten dürfen und durch den künstlerischen Dichter der Welttragik uns in ein versöhnendes Gefühl dieses Menschenlebens beruhigend hinüberleiten lassen können (247).

Nur mit innerem Widerstreben entschliessen wir uns, nach diesen erhabenen Gedanken Wagners noch des Tri-

*) Schopenhauer, V 440, Anmerkung.

butes der Sterblichkeit Erwähnung zu tun, welchen entrichten zu müssen ihm selbst in der Fülle seiner Weisheit nicht erspart blieb. Wir meinen damit nicht kleinlichen Sinnes einzelne ästhetische Übertreibungen, wie die erneute Bevorzugung der Musik vor allen anderen Künsten (220—222), noch weniger die einer unbewusst komischen Färbung nicht entbehrenden Begründungen des Vegetarianertums (201, 225, 226, 230, 231, 237, 238, 241, 242). Nicht in diesen, einem Überschusse an idealer Gesinnung entspringenden kleinen Irrungen liegt die eigentliche Schwäche der letzten philosophischen Kundgebung Wagners, sondern in dem Umstande, dass er sich durch seinen Führer Schopenhauer in quietistische Anschauungen verstricken liess und nun von der göttlichen Höhe seines Sehertums den Weg nicht mehr zurückfand ins wirkliche Leben.*) Auf der obersten Stufe seiner Erkenntnis zeigt er sich als ein Weltweiser zugleich und als ein Kind: er wird das wieder, was er vor dreissig Jahren gewesen war — ein Schwärmer!

Obgleich er selbst sein ganzes eigenes Leben der leibhaftigen künstlerischen Tat gewidmet hatte, vergisst er doch in der Theorie, dass die der Menschheit gewordene Aufgabe nicht durch Leiden und Mitleiden allein gelöst werden kann, sondern dass auch positive Leistungen des Geistes und Willens hinzukommen müssen. Er übersieht für den Augenblick, dass, so hoch das sittliche Verdienst der aufopferungsvollen Krankenpflegerin zu bewerten ist, die Menschheit in ihrem Ringen doch auch eines Bismarck und Moltke bedarf, und dass es kein leerer Wahn ist, der

*) Vgl. Eduard von Hartmann, „Geschichte der Metaphysik", II 202—204.

uns antreibt, dem Verstande wie der Tatkraft solcher Männer Denkmäler zu errichten. Der unermüdliche, heroische Kämpfer und Ringer von Bayreuth bekennt sich in der Theorie zu dem Grundsatze, dass nicht ihre Handlungen, sondern nur ihre Leiden die Menschen der Vergangenheit unseres Gedenkens würdig machen, dass daher nicht dem siegenden, sondern dem unterliegenden Helden unsere Teilnahme gehöre (247).

Von diesem Gesichtspunkte aus sowie in seiner Eigenschaft als Vegetarianer und Antisemit überblickt Wagner die Jahrhunderte und sieht nun wieder wie in seiner Entwicklungszeit überall nur Rückgang, Unkultur und Roheit, wo sich die Geschichte doch unaufhaltsamen Schrittes vorwärts bewegt. Es ist ihm eine ausgemachte Tatsache, dass sich die Menschheit in einem grossen Verfall, einer naturnotwendig vorschreitenden Entartung und Degeneration befinde (224, 230, 231, 236, 244, 253). Die moderne Zivilisation gilt ihm wieder als ein Ergebnis der Selbstsucht und des Eigennutzes (203), als die eigentliche Lügengeburt des missleiteten menschlichen Geschlechtes (234, 235); Staat und Kirche sind ihm nur abschreckend warnende Beispiele (322); unsere gesamte Wissenschaft und Politik findet er in einem barbarischen Faseln befangen (264); durch die Wirksamkeit gerade der edelsten Rasse glaubt er eine schlechthin unmoralische Weltordnung begründet (284); den Begriff des Eigentums ist er geneigt für einen Pfahl im Leibe der Menschheit zu halten, an welchem sie in schmerzlicher Leidenskrankheit dahinsiechen müsse (267). Gar nicht zufrieden ist Wagner mit Bismarck, den er in seinem Mühen um Erweiterung der Machtmittel Deutschlands einem Robespierre an die Seite stellt. Nach Wagners Meinung hätte „dem frevent-

lich heraufbeschworenen furchtbaren Kriege“ gegen Frankreich ein anderer Friede folgen müssen als die „zu steter neuer Kriegsbereitheit geradezu anleitende Abmachung zu Frankfurt a. M.“ Wagner hätte sich an Bismarcks Stelle das Ziel gesteckt, den Weltfrieden anzubahnen. Er wäre darauf ausgegangen, „nicht Festungen zu erobern, sondern zu schleifen, nicht Pfänder der zukünftigen Kriegssicherheit zu nehmen, sondern Pfänder der Friedenssicherung zu geben.“ Wagner bedauert, dass Bismarck nicht durch den Geist der Philosophie auf den rechten Weg geführt worden sei: „Was mit den bereits bewährten Machtmitteln auszurichten und demnach der Welt zu sagen gewesen wäre, hätte .. zur rechten Zeit jenem Gewaltigen etwa beikommen dürfen, wenn die von uns gemeinte Erkenntnis ihn erleuchtet hätte“ (254, 255). Einen besseren Zustand der zukünftigen Menschheit glaubt Wagner nur dadurch erreichbar, dass die Schopenhauersche Philosophie in jeder Beziehung zur Grundlage aller ferneren Entwicklung gemacht werde (257). Jede Gewalt schliesst Wagner von diesem Wege aus (251,252). Er empfiehlt die Gründung von Vegetarianer-, Tierschutz-, Mässigkeits- und Friedens-Vereinen und erhofft von deren Zusammengehen mit dem Sozialismus bedeutende Wirkung (239—241). Auch sieht er nicht ein, warum nicht „eine vernunftgemäss angeleitete Völkerwanderung“ in solche Länder ausgeführt werden solle, welche die Fleischnahrung ganz entbehrlich machen (242, 246, 284). Dabei hat der, selbst in seinen Absonderlichkeiten noch scharfblickende Mann vor allem die „an Fruchtbarkeit überreichen Länder Südafrikas“ im Auge, die unsere Staatslenker bedauerlicherweise der Politik des englischen Handelsinteresses überlassen (242). Später er-

gänzte Wagner seine Meinung noch dahin, dass von einer blossen Auswanderung wenig erwartet werden könne, wenn nicht in der alten Heimat selbst eine geistig-sittliche Neugeburt vorangegangen sei (321). Nicht übel Lust zeigt Wagner schliesslich, in seinem philosophisch regierten, vom Geiste der Nächstenliebe getragenen deutschen Zukunftsstaate die Gleichberechtigung der Juden wieder aufzuheben, da ihm deren Einführung eine Frivolität unserer Staatsautoritäten dünkt (265), und da er sich angesichts der „gänzlich semitisierten sogenannten lateinischen Welt" vom Grafen Gobineau dahin belehren liess, dass die Vermischung der Rassen verhängnisvoll sei (275, 279).

Bayreuth

Wagners ganzes Lebenswerk gipfelt in dem Unternehmen von Bayreuth. Was er als Mensch gestrebt und gefühlt, als Denker erwogen und als Künstler im Geiste geformt hat, hier fand es nach unsäglichen Kämpfen und Mühen die leibhaftige Verwirklichung. Bayreuth ist die spät ausgereifte Frucht langer, banger Jahre. Durch zwei Jahrzehnte hegte Wagner den Gedanken in seinem Inneren und warb für ihn mit der stürmisch drängenden Wucht des Genius, der seine eigene Sache als die seines ganzen Volkes erkennt. Der endlichen Ausführung des grossen Planes widmete er das letzte Jahrzehnt seines Lebens. Die wohlverdiente Ruhe und das Behagen seines Alters gab er preis, stürzte sich aufs neue in Sorgen und Plagen ohne Ende, übernahm die drückendste pekuniäre Verantwortung — alles im Dienste einer Idee, der zu dienen der Gott in seiner Brust ihn antrieb. Wer das Unternehmen von Bayreuth nicht in seiner ganzen Grösse verstanden hat, der hat Wagners Grösse nicht verstanden. Daher wird auch derjenige ihm Aufmerksamkeit schenken müssen, dem es darum zu tun ist, Wagner vor allem als Schriftsteller und Ästhetiker kennen zu lernen. Alle Mitteilungen Wagners, die Bayreuth unmittelbar betreffen, enthalten zwar nur weniges, was in das eigentliche Gebiet der Ästhetik selbst fällt, sind aber so charakteristisch für sein ganzes Wesen, dass ihre Kenntnis zur Vervollständigung des bisher ge-

wonnenen Bildes unerlässlich scheint. Doch wolle der Leser keine historische Studie erwarten und keine erschöpfende Aufzählung aller hierher gehörigen Dokumente, sondern nur einen Einblick in Wagners Gefühls- und Gedankenwelt, wie sie sich in seinen wichtigsten Kundgebungen spiegelt.

Die Vorgeschichte Bayreuths enthält der „Epilogische Bericht" über den Ring des Nibelungen im sechsten Bande der Gesammelten Schriften und der „Schlussbericht" im neunten. Diese beiden Abschnitte hat Wagner nachträglich zusammengefügt aus zwei Flugschriften, die er im Jahre 1871 erscheinen liess. Die erste war eine „Mitteilung und Aufforderung an die Freunde seiner Kunst", geschrieben im April, die zweite ein „Bericht an den Deutschen Wagner-Verein", datiert von Luzern am 7. Dezember.

An Ort und Stelle führt uns erst die nach der Grundsteinlegung verfasste Mitteilung über **„Das Bühnenfestspielhaus in Bayreuth"**. Es spricht aus ihr eine bewundernswerte Weite des Blickes, Vielseitigkeit, Tatkraft und zugleich eine ergreifende Wärme des Gefühls. Die Worte, die Wagner dem Andenken Karl Tausigs widmet, der Bericht über die Grundsteinlegung selbst und die nach dieser Feier im markgräflichen Opernhause gehaltene Rede eröffnen die Tiefe seines Herzens, das mit allen Fasern an das grosse Unternehmen gekettet blieb.

Das auf die Dauer Berechnete des mit den einfachsten Mitteln zu errichtenden neuen Theatergebäudes verlegt Wagner selbst in die möglichst vollendete Ausführung seines auf eine e r h a b e n e T ä u s c h u n g abzielenden Teiles. Er will auf der werdenden Bühne szenische Bilder vorführen, die sich wie aus einer idealen Traumwelt darzu-

stellen scheinen. Und es ist gewiss nicht Selbstüberhebung, was ihn zu seinem neuen, unerhörten Vorhaben antreibt, obgleich er als Künstler nicht mehr verbürgen kann als eben nur die Wahrhaftigkeit der in ihm zu verwirklichenden Idee (IX 327).

Erstaunlich ist der feine Sinn und die eminente Klarheit, die Wagner in allen Fragen der baulich-architektonischen Ausführung seines Planes bekundet. Die von ihm zuvörderst gefühlte Nötigung, „den technischen Herd der Musik", das Orchester, unsichtbar zu machen, war der erste Anstoss, aus welchem allmählich die gänzliche Umgestaltung des Zuschauerraumes in seinem „neu-europäischen Theater" hervorging. Es war ihm darum zu tun, das Gesicht zur Wahrnehmung des szenischen Bildes allein möglichst anzuregen. Das konnte aber nur geschehen durch Ausschaltung jeder dazwischenliegenden störenden Realität, als welche in diesem Falle der taktschlagende Kapellmeister und seine Instrumentalisten anzusehen sind. Aus diesem Prinzip ergab sich jener „mystische Abgrund", der die Realität des Zuschauerraumes scheidet von der Idealität des szenischen Vorganges, ohne vom Auge als trennende Schranke empfunden zu werden. Aber auch in den sonstigen Verhältnissen und Anordnungen des ganzen Innenraumes sollte der Besucher nach Wagners Absicht einen „Gedanken" ausgedrückt finden, der ihn die Sonderstellung dieses Hauses sogleich erkennen lasse (IX 336, 337).

Ebenso hohe Einsicht bewährt Wagner in allen die äussere Gestalt seines Theaters betreffenden Fragen. Er weiss, dass hier der ihm persönlich verliehenen Erfindungskraft eine Grenze gezogen sei, und verzichtet daher freiwillig auf eigenes Eingreifen. Sehr wohl erkennt er

aber zugleich, dass eine wahrhaft originale, architektonisch-künstlerische Lösung dieser Aufgabe nur aus der inneren Zweckmässigkeit der ganzen Anlage geboren werden könne (IX 340). Mit Recht glaubt er daher, in seinem provisorischen Theatergebäude, dessen Äusseres „ganz naiv und ganz nach reiner Notdurft" zu errichten war, wenigstens zur deutlichsten Aufstellung des vorliegenden Problemes gelangt zu sein: „Nackt und bestimmt liegt dieses jetzt vor uns und belehrt uns gewissermassen handgreiflich darüber, was unter einem Theatergebäude zu verstehen ist, wenn es auch äusserlich ausdrücken soll, welchem (gewiss nicht gemeinen, sondern durchaus idealen) Zwecke es zu entsprechen hat" (IX 341). Wagner übergibt diese Aufgabe dem Genius der deutschen Baukunst zur Lösung und weist nicht ganz die kühne Hoffnung von der Hand, damit zur Auffindung eines deutschen Baustiles hingeleitet zu haben. Daran knüpft er die reizende Bemerkung, dass, wenn diese Hoffnung sich verwirklichen sollte, selbst die Baukunst durch den Geist der Musik zu einer neuen Bedeutung geführt würde und dadurch der Mythos des Städtebaues durch Amphions Lyra wieder Geltung erhielte (IX 342, 343).

Unter den grössten Mühen nahm der Bau seinen Fortgang. Wagner wurde zwar auf den Reisen, die er antrat, um Künstler für seine Sache zu finden, gefeiert wie ein Fürst, aber die Mittel für Bayreuth flossen nur spärlich ein. Zwei Jahre nach der Grundsteinlegung waren erst 240 Patronatscheine abgesetzt statt der erhofften tausend. Wagner selbst hielt sein Unternehmen für gescheitert, wollte es ganz aufgeben und seinen Entschluss in einem offenen Briefe an den getreuen, trefflichen Emil Heckel kundtun. Es gelang aber, ihn von diesem Schritte

noch abzuhalten. Ein vom König Ludwig aus der eigenen Kabinettskasse gewährter Vorschuss von 100 000 Talern brachte Hilfe, und wieder vergingen zwei Jahre in erwartungsvoller Arbeit. Im Februar 1876 sah sich Wagner aber aufs neue in ernster Bedrängnis. Unter schweren Sorgen nahm er trotzdem Anfang Juni die Proben auf, beendete sie am 9. August, und am 13. August konnten endlich die ersten Festspiele beginnen: dreimal ging der ganze „Ring" über die Bühne.

Den Verlauf und das Ergebnis dieser Aufführungen schildert Wagner selbst in dem zwei Jahre später geschriebenen **„Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876."** Er durfte sich gestehen, dass noch nie ein Künstler so geehrt worden sei wie er, zu dem der deutsche Kaiser und Fürsten gekommen waren. Auch fehlte es nicht an Anerkennung seines Mutes und seiner Ausdauer durch die hohen Gäste. Sogar Kaiser Wilhelm sagte ihm, dass er nicht an die Verwirklichung des Unternehmens geglaubt habe. Das klang nun ja gewiss sehr schmeichelhaft, aber es wäre Wagner eine viel grössere Genugtuung gewesen, wenn weniger die Verwunderung über das tatsächliche Zustandekommen seiner Aufführungen ihm die Teilnahme der höchsten Regionen verschafft hätte, als die eigentliche Beachtung des G e d a n k e n s, der ihm das Unternehmen eingab (X 105). Er sah sich einem grossen Defizit gegenüber, unter dem er völlig hätte erliegen müssen, wenn nicht wieder König Ludwig eingesprungen wäre, dessen Hilfe diesmal entbehren zu dürfen er den sehnlichen Wunsch gehegt hatte (108, 109). Trotz alles lauten Beifalls und aller Huldigungen musste er sich gestehen, dass es ihm eben doch nicht gelungen sei, ein nationales Interesse zu wecken (103, 104). Nebenbei verdross es ihn auch,

dass sich der deutsche Patriotismus immer nur an der „Wacht am Rhein" stärkte, diesem „flauen Liedertafelprodukt", während sein Anerbieten einer Trauermusik für die Gefallenen des Krieges abgelehnt worden war und auch sein Kaisermarsch nicht die von ihm gedachte Verwendung gefunden hatte. Alle diese Umstände trugen dazu bei, ihm das neue deutsche Reich gründlich zu verleiden (52, 53, 106, 107, 109).

Derer, die sein Unternehmen förderten, gedenkt Wagner in herzlicher Dankbarkeit. Zugleich gibt er Aufschluss über die von ihm bekämpften enormen Schwierigkeiten technischer Art (109—112). Schliesslich nennt er seine bedeutendsten Künstler mit Namen und charakterisiert ihre Leistungen. War zwar das pekuniäre Ergebnis kein günstiges, so konnte er doch mit Stolz inne werden, dass ein schöner Zauber alle veredelte, die sich um ihn scharten, und dass ein tiefbegeisterter Wille einen künstlerischen Gehorsam erzeugte, wie ihn ein zweiter nicht so leicht wieder antreffen dürfte (112—117).

Am 1. Januar 1877 erliess Wagner in seinem rastlosen Eifer eine neue Kundgebung **„An die geehrten Vorstände der Richard Wagner-Vereine"** worin er die Bildung eines Patronatvereins zur Pflege und Erhaltung seiner Bühnenfestspiele verlangt, während die bisherige Organisation der Gründung des Unternehmens gegolten hatte. Diese Kundgebung ist im Tone der Kabinettsorder gehalten. Wagner bittet nicht, sondern gibt seinem „ernstlichen Wunsche" Ausdruck. Auch ist er entschlossen, seine Aufführungen nur noch vor Anhängern seiner Sache zu veranstalten und den Zutritt allen denen zu verwehren, welche ihnen „mit feindseliger Unverständigkeit zusehen". Er möchte aus seiner Bühne eine

wirklich erspriessliche Hochschule für dramatisch-musikalische Darstellung hervorgehen lassen, die man anderwärts in verschiedener Art, aber immer erfolglos, zu gründen versucht habe (11—15).

Um das Defizit vom vorigen Jahre zu decken, entschloss sich Wagner, Konzerte in London zu dirigieren. Wieder wurden ihm begeisterte Huldigungen zuteil, aber die so erwünschten grossen Überschüsse konnten doch nicht erzielt werden, da die Vorbereitungen zu beträchtliche Summen verschlungen hatten. Nach diesem neuen Fehlschlage berief Wagner im September 1877 die Vorstände der Wagner-Vereine zusammen, begründete den Bayreuther Patronat-Verein und veröffentlichte den **„Entwurf"** eines die Jahre 1878—83 umfassenden grosszügigen Arbeitsprogrammes für die von ihm beabsichtigte Bühnenschule, den sogenannten „Schulplan". Im Vertrauen auf die werbende Kraft seines Namens setzte er den Beginn der Studien für den 1. Januar 1878 fest. Eine neue Enttäuschung war ihm aber beschieden: nur ein einziger Sänger meldete sich, Ferdinand Jäger, und Wagner musste sein grossgedachtes Vorhaben mit dem Gefühle der Kränkung scheitern sehen.

Seine unermüdliche Tatkraft hielt sich schadlos durch die Begründung der „Bayreuther Blätter", denen er ein Wort mitgab **„Zur Einführung".** Die ganze Kraft seiner Persönlichkeit kommt darin zum Ausdruck, zugleich aber auch viel Bitterkeit und notgedrungene Resignation. Er spricht jetzt überhaupt nur noch zu den Freunden und Anhängern seiner Sache, um die anderen kümmert er sich nicht mehr. Nur Nichtbeachtung verlangt er von ihnen, nichts weiter. Mögen sie sich, soviel sie wollen, entrüsten über ihn und sein „Winkelblatt"! Auch die Hoffnung auf

Förderung durch das Reichskulturministerium hat er aufgegeben. Er ist es nachgerade gewöhnt, sich „ohne deutsch-staatliche Kulturwunder" selbst zu helfen. Den Parsifal hofft er im Sommer 1880 zur ersten Aufführung bringen zu können, aber unfehlbar nur im engsten Kreise seiner Patrone und Anhänger: — „ganz unter uns!" (19—24.)

Die Kundgebung des Jahres 1879 **„Wollen wir hoffen?"** zeigt Wagners Gereiztheit noch gesteigert. Er braucht Geld, viel Geld, und muss doch zusehen, wie an den Hoftheatern ansehnliche Mittel für Zwecke verbraucht werden, die neben den seinigen gar nicht in Betracht kommen können (118, 119). Er wird nun 67 Jahre alt, und es fällt ihm immer schwerer, einer Welt zu trotzen (126). Über das Verhältnis der Kunst zum modernen Leben denkt der verbitterte Mann ganz wieder wie vor dreissig Jahren. Die Gestaltung unserer sozialen Verhältnisse erscheint ihm als eine erschreckende, unsere Zivilisation als eine barbarische: der Staat sei unfähig, die Kunst zu fördern, die kirchliche Religion impotent geworden, die Welt religionslos; der deutsche Adel habe nur Sinn für die Jagd, die Juden pfeifen seine Meistersinger aus und bauen in Nürnberg eine Synagoge im reinsten orientalischen Stil gegenüber dem Denkmal des Hans Sachs (120—124), und die Presse vollends, die kann er nur verachten (132—135). Soweit seine Blicke reichen, überall findet er Unfähigkeit, Teilnahmslosigkeit und gehässige Gegnerschaft. Jedoch, trotzalledem und alledem, er will, er will noch immer, so unendlich schwierig es sein mag, Unterstützung für die Verwirklichung einer Idee zu gewinnen, die nichts einbringen kann als innere Genugtuung (125, 126). Er hat noch nicht das Vertrauen verloren zum idealen Wollen der Deutschen,

die er zwar nicht zu Herrschern, wohl aber zu Veredlern der Welt bestimmt glaubt (130). Es war ihm in diesen Tagen vergönnt, die Musik zu seinem Parsifal zu vollenden. Nun ist er aufs neue entschlossen, seinen Freunden in Geduld und Ausdauer voranzuschreiten (136). Doch muss er ihnen im Juli des gleichen Jahres mitteilen, dass die Aufführung des Parsifal zum festgesetzten Termine, also im Jahre 1880, noch nicht stattfinden könne, weshalb er als ein stolzer Mann allen Patronen, die sich dadurch in ihren Erwartungen getäuscht finden, anheimstellt, aus dem Vereine auszutreten und sich die bisher gezahlten Beiträge zurückerstatten zu lassen (26).

Die **„Einführung in das Jahr 1880"** bringt die alten Klagen wieder und die alte Bitterkeit, vorgetragen mit der packenden Kraft, die allen Kundgebungen Wagners über sein Bayreuther Unternehmen eigen ist. Er ist noch immer nicht gut zu sprechen auf das Reich, den allerhöchst gestellten Hoftheaterintendanten und die Juden. Er konnte sich nicht entschliessen, einen Klavierauszug des Parsifal für den Weihnachtstisch seiner Freunde zu besorgen. Ehe er sein letztes Werk aus der Hand gibt, will er noch einmal zu hoffen gelernt haben, was ihm jetzt unmöglich ist. Mehr denn je ist er gewillt, sich auf dem Gebiete der Musik gegen alles, was ihm als unecht gelten muss, vollständig ohne Schonung zu zeigen (27—32).

Den grössten Teil des Jahres 1880 musste Wagner in Italien verbringen, um sich nach einer ernsten Erkrankung zu erholen. König Ludwig übernahm jetzt das Protektorat über die Bühnenfestspiele und stellte das königliche Orchester nebst dem Chor auf zwei Monate des Jahres zur Verfügung. Wagner selbst hatte inzwischen eingesehen, dass er seine Gründung nicht länger von dem unzulänglichen Ver-

mögensstande des Patronats abhängig machen könne. Über diesen Punkt spricht er sich aus in einer vom 1. Dezember 1880 datierten, ruhig gehaltenen **„Mitteilung"** an die Patrone. Den Parsifal hat er einzig und ausschliesslich für Bayreuth bestimmt, aber seinen früheren verbitterten Entschluss aufgegeben, ihn nur einem engeren Kreise zugänglich zu machen. Die ersten Vorstellungen will er, um den Pflichten der Dankbarkeit zu genügen, den Patronen allein reservieren, dann aber sollen die Aufführungen im eigentlichen Sinne öffentlich stattfinden, wobei Wagner auf ausserordentliche, für den Fortgang seines Unternehmens notwendige Einnahmen hofft. Er möchte sich die Möglichkeit wahren, noch während seines Lebens stilgerechte Wiedergaben seiner sämtlichen Dramen mit der nötigen Deutlichkeit und nachhaltigen Eindringlichkeit zu veranstalten, und überlässt es einem treuen Patronate, auch über sein Leben hinaus die von ihm geschaffene Tradition in seinem Geiste den Freunden wahrer Kunst zu erhalten (32, 33).

Das Jahr 1881 verging mit Vorbereitungen für die geplanten Parsifalaufführungen. Anfang November reiste Wagner nach Palermo. Dort vollendete er am 13. Januar 1882 den Parsifal in der Partitur. Am 13. März schrieb er einen **„Brief an H. von Wolzogen"**, um noch einmal sein künftiges Verhältnis zu den Patronen klarzulegen. Seinen Entschluss, die Aufführungen öffentlich zu veranstalten, begründet er wieder mit den zu erhoffenden beträchtlichen Einnahmen, ausserdem aber auch mit dem Zugeständnis, dass ohne das eigentliche Publikum und dessen Kritik die Existenz namentlich eines dramatischen Kunstwerkes nicht zu denken sei. Vor den Patronen allein fühlt er sich nicht mehr so ganz an der rechten Stelle und auch

in seinen Beiträgen für die „Bayreuther Blätter“ einigermassen behindert. Daher streift er im Dienste seiner Sache, zwar ohne die Dankbarkeit zu verletzen, aber auch ohne Zögern ein Band ab, das ihm aus einer Hilfe eine Fessel geworden war, und wendet sich zurück in die freie Luft der Allgemeinheit, in deren Stürmen allein sein grosses Werk gedeihen konnte: „Stellen wir uns immer auf die Bergesspitze, um klare Übersicht und tiefe Einsicht zu gewinnen! Vor allem, scheuen wir uns vor jedem Behagen, selbst bei Vegetarierkost!“ (286—290.)

Mitte Mai 1882 traf Wagner wieder in Bayreuth ein. Die Aufführung des Parsifal, für die er sechs Jahre lang gekämpft und geduldet hatte, sollte nun endlich zur Wahrheit werden. Noch während der letzten Vorbereitungen verfasste er im Juni ein **„Offenes Schreiben an Herrn Friedrich Schön in Worms“**, in welchem sich zwar wieder viel Bitterkeit äussert, zugleich aber auch eine männlich klare Offenheit und echte Künstler-Menschenfreundlichkeit. Den Gedanken, eine Schule zu gründen, weist Wagner jetzt heftig von sich. Er glaubt nicht mehr an die moderne Musik und weicht ihr, wo er ihr begegnet, grundsätzlich aus. Höchstens wäre er noch als Konservator der Beethovenschen Sinfonien zu verbrauchen, recht eigentlich im Sinne eines Erhalters oder auch eines Predigers, „der am Ende immer noch nichts Eindringlicheres seiner Gemeinde vorführen kann als die Evangelien“. Aber selbst eine solche Beethoven-Konservator-Stellung würde ihn von jetzt an zu stark ermüden. Liszt ist ihm in die Siebenziger vorangegangen, und er ist seinem grossen Freunde schon in das Siebenzigste gefolgt. Er muss sich nun darauf beschränken, solange dies gehen will, die Bühnenfestspiele in

Bayreuth zu überwachen, und wahrlich, es fällt ihm damit keine mühelose Altersversorgung zu. Besser aber als durch Gründung einer Schule hofft er durch ein solches Wirken der deutschen Kunst zu dienen.

Es ist jedoch noch ein anderes, was es ihn auszusprechen drängt, und damit kommt er zu dem Gedanken, der ihm recht eigentlich am Herzen liegt. Der Besuch seiner Festspiele ist mit erheblichen Kosten verknüpft und nur Begüterten erschwinglich. Daher regt Wagner, der selbst kaum die grössten Schwierigkeiten überwunden hat, die Bildung eines neuen Patronates an, um die Teilnahme solchen zu ermöglichen, „denen mit der Not das Los der Meisten und oft Tüchtigsten unter Germaniens Söhnen zugefallen ist". War der Verein bisher der Patron des Kunstwerkes, so soll er nun der Patron des Publikums selbst sein. Niemanden soll Mittellosigkeit von den Bestrebungen und Leistungen Bayreuths ausschliessen, und die innige Teilnahme an der Pflege der einheimischen musikalischen Kunst wird, so hofft Wagner, wertvollere Früchte zeitigen als die sonst üblichen Reisestipendien für einen Aufenthalt in Rom oder Paris (291—296).

Am 26. Juli 1882 fand das grosse Ereignis der ersten Parsifalaufführung vor den Mitgliedern des Patronatvereines statt. Die öffentlichen Aufführungen dauerten bis zum 29. August. Im September reiste Wagner zum Winteraufenthalte nach Venedig, und dort entstand bald sein Bericht über **„Das Bühnenfestspiel in Bayreuth 1882"**. Mag in diesem Berichte die Sprache vielleicht ein wenig gealtert sein, Geist und Temperament des Meisters zeigt er in voller, ungeminderter Frische und Elastizität. Die künstlerische Werkstatt Bayreuths tut sich vor uns auf, wir sehen, wie Wagner als Reformator der musikalisch-

dramatischen Reproduktion vorging, um den falschen Opernaffekt auszurotten. Wie beim Studium der Nibelungen empfiehlt er wieder dringend eine weise Sparsamkeit in der Verwendung des Atems und die Beachtung der „kleinen" Noten vor den „grossen", damit vollste Deutlichkeit in allen Stücken erzielt werde (299, 300). Auf die dramatische Darstellung selbst wirkt er in dem Sinne ein, dass ihr, namentlich wenn sie durch die Musik in das Bereich des idealen Pathos erhoben werde, die konventionelle Gebahrung unserer gesellschaftlichen Wohlerzogenheit fremd bleiben dürfe: „hier gilt es nicht mehr dem Anstande, sondern der Anmut einer erhabenen Natürlichkeit." Das Mienenspiel allein kann bei der Grösse der modernen Theater nicht von entscheidender Wirkung sein, der Sänger bleibt angewiesen auf die plastischen Bewegungen des ganzen Körpers, namentlich der gefühlsberedten Arme. Auch in der Verwendung dieser Ausdrucksmittel empfiehlt Wagner aber eine weise Mässigung, woraus sich zugleich die Nötigung ihrer Veredelung ergebe (301—303).

Grosse Aufmerksamkeit schenkte Wagner der Herstellung der Kostüme und Dekorationen im Sinne einer idealen Wahrheit. Besonders schwierig fiel es, für die „der realen Erfahrung unauffindbare Blumenmächtigkeit" der Mädchen in Klingsors Zaubergarten das richtige Motiv zu finden (303, 304). Jedes Element sinnlicher Verführung sollte dabei ausgeschlossen sein, und nur der kindlich naive Zauber des anmutigst Mädchenhaften zur Geltung kommen im Vereine mit hohem Wohllaut (298, 299). Bei allen seinen Anordnungen hielt Wagner durchgehends fest an dem Prinzip einer weihevollen Einfachheit und dem Verzichte auf jegliche Wirkung im opernhaft-

schlechten Sinne. Selbst die Vorüberführung einer wandelnden Szene sollte durchaus nicht bloss einen dekorativ-malerischen Effekt bilden, sondern den Hörer wie in träumerischer Entrückung unmerklich die „pfadlosen" Wege zur Gralsburg geleiten, und so zugleich die sagenhafte Unauffindbarkeit dieser Burg für Unberufene in das Gebiet der dramatischen Vorstellung ziehen (304, 305).

Mit hoher Genugtuung darf Wagner auf das Vollbrachte zurückblicken. Die Weihe der Weltentrückung lag über seinem ganzen Werke, und nach unsagbar schweren Kämpfen war ihm ein voller künstlerischer Sieg beschieden. Das pekuniäre Ergebnis hatte sich, wenn auch nicht glänzend, so doch befriedigend gestaltet. Voll Wehmut gedenkt er des Abschiedes von allen seinen helfenden Freunden und schöpft daraus die Bürgschaft für ein hocherfreuliches Wiedersehen.

Jedoch diese zuversichtliche Ahnung sollte sich nicht erfüllen, grausam wurden alle Hoffnungen jäh zerrissen. Das Werk des Meisters war vollbracht, die Früchte seines Sieges durfte er selbst nicht mehr geniessen — ein plötzlicher Tod setzte seinem Leben ein Ziel und seinem lebendigen Schaffen. Er sah seine Künstler nicht mehr und nicht die reifste, mühevollste Frucht seines Lebens, die Bühne von Bayreuth. Die von ihm ausgestreute Saat aber ist tausendfältig aufgegangen, sein Geist wirkt fort in unzähligen Herzen auf dem ganzen Erdenrund. Und dass dies Fortwirken im Sinne der edelsten Kraft geschehe, die er in sich trug, dass es mehr und mehr befreit werde von den Schlacken, deren auch der höchste menschliche Genius nie ganz entraten kann, diesem hohen Ziele galt der Gang, den wir durch des Meisters Lebenswerk unternommen haben. Wir verschlossen nicht den Blick

vor seinen Schwächen, und gerade deshalb, weil wir ihn sahen, wie er als ein Sterblicher dachte, fühlte, kämpfte und litt, wurden wir erst recht befähigt, ihn in seiner wahren Grösse zu verstehen. Es mag zwar vielleicht bald eine Zeit kommen, die nur seine wertvollen Gedanken im Auge behält, und der es daher kleinlich erscheinen darf, dass die mitunterlaufenden Irrtümer umständlich aufgezeigt und widerlegt werden. Diese Zeit ist heute aber noch nicht angebrochen. Die jetzt lebende und arbeitende Generation steht so sehr unter dem übermächtigen Einflusse Wagners, dass ihr ein freies, rückhaltloses Wort über ihn fast als Ketzerei erscheinen muss. Erst wenn dieser Bann gebrochen ist, wenn Wagners Bedeutung im wahren Lichte nach allen Seiten unzweifelhaft klar liegt, wird es erlaubt sein, angesichts der Grösse und Gewalt seines Wirkens die menschlichen Schwächen als nebensächlichen Erdenrest der Vergessenheit anheimzugeben. Wir scheiden von ihm voll Bewunderung vor der unversieglichen Frische seines Temperamentes, der Schärfe seines Verstandes, der Tiefe und idealen Wärme seines Gefühles, der unbeugsamen Kraft seines Willens, der Klarheit, Offenheit und männlichen Selbständigkeit seines ganzen Wesens. Für immer steht er vor unserem inneren Auge als ein grosser Künstler, ein grosser Denker und ein grosser Mensch.

Paul Moos

Moderne Musikästhetik in Deutschland

Historisch-kritische Übersicht:

Allgemeine Zeitung (Beilage): Eine ausserordentlich verdienstvolle Arbeit, die erste, die Ordnung bringt in die nebelhaften Begriffe und Gestaltungen der kursierenden Musikästhetik.

Basler Nachrichten: Wie wenige der neuesten musikliterarischen Erzeugnisse verdient dies Buch Beachtung in den Kreisen der ernsthaften Musiker und Musikfreunde. Der Verfasser gibt darin die langersehnte, gründliche und endgültige Widerlegung Hanslicks.

Berliner Tageblatt: Allen, die über Tonkunst ernsthaft nachzudenken lieben, wird es hochwillkommen sein, sich von der Hand eines so wohlunterrichteten und geschmackvoll darstellenden Autors führen zu lassen.

Musikalisches Wochenblatt: Moos hat eine erstaunliche Fülle von Quellenmaterial benutzt. Zweifellos ist es bisher die beste Geschichte der neueren Musikästhetik.

Nation: Endlich wieder einmal ein Buch, von dem man ohne zu flunkern behaupten kann, dass es einem wirklichen Bedürfnis entspricht. Moos hat mit der glücklichen Erfüllung dieser dringlichen Aufgabe der Musikwissenschaft einen ausserordentlichen Dienst geleistet.

National-Zeitung: Das treffliche Werk sei den Musikfreunden empfohlen, die aus ihm viel Belehrendes schöpfen können und dabei die scharfsinnigen Erörterungen des Autors, seine Belesenheit und durchdringende Kenntnis des umfangreichen Stoffes gewiss ebenso würdigen werden wie wir.

Preussische Jahrbücher: Von allen Seiten wird man anerkennen müssen, dass hier eine echt wissenschaftliche Leistung vorliegt, die in erfreulicher Form einem dringenden Bedürfnis entgegenkommt.

Rheinischer Courier: Es ist mit Bestimmtheit anzunehmen, dass das Buch vielen deutschen Musikfreunden eine feste Grundlage in ästhetischen Fragen vermitteln und dem Verfasser eine hervorragende Stellung im Gebiete der Musikästhetik sichern wird.

Züricher Zeitung: Das mit enormem Fleiss und gediegener Sachkenntnis gearbeitete Buch wird den Musikern eine willkommene Gelegenheit geben, sich auf bequeme Art das Wissenswerte über die moderne Musikästhetik anzueignen.

WAGNERIANA

in drei Bänden von

Arthur Seidl

Band I: **Richard Wagner-Credo.**
Eine Ergänzung zur „Richard Wagner-Schule“
(Erlebte Ästhetik).

Band II: **Von Palestrina zu Wagner.**
Bekenntnisse eines musikalischen „Wagnerianers“
(Angewandte Ästhetik).

Band III: **Die Wagner-Nachfolge im Musikdrama.**
Skizzen u. Studien zur Kritik der „modernen Oper“
(Kritische Ästhetik).

Jeder Band enthält mehr als 500 Seiten in Grossoktav und kostet
elegant geheftet je M. **5,—**, vornehm gebd. je M. **6,—**

= Jeder Band ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich. =

Ermässigter Preis des Gesamtwerkes:
Geheftet M. **12,—** .·. Gebunden M. **15,—**

Durch jede Buchhandlung zu beziehen oder vom Verlag
Schuster & Loeffler, Berlin W. 57.

Wertvolle Wagner-Literatur

Istel, Dr. Edgar: **Richard Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels (1858-1872)**

Mit einem Porträt des Wiener Hofkapellmeisters Heinrich Esser.
Preis geheftet M. **1,—**.

Wolzogen, Hans von: **Richard Wagner als Dichter**

„Die Dichtung", Band XXVII.
Kartonniert M. **1,50**. In Leder gebd. M. **2,50**.
Luxus-Ausgabe M. **10,—**

Golther, Wolfgang: **Bayreuth**

„Das Theater", Band II.
Kartonniert M. **1,50**. In Leder gebd. M. **2,50**.
Luxus-Ausgabe M. **10,—**.

Glasenapp, Carl Fr.: **Siegfried Wagner**

„Das Theater", Band XVI (erscheint im Sommer 1906).

Die Bände aus der Monographien-Sammlung „Die Dichtung" und „Das Theater" umfassen je ca. 100 Seiten Text in elegantem Taschenformat und sind mit zahlreichen, seltenen Abbildungen, darunter je einem Lichtdruck, geschmückt.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung oder durch den Verlag

Schuster & Loeffler, Berlin W. 57.

DIE MUSIK

die grosse, von Kapellmeister **Bernhard Schuster** herausgegebene Kunstzeitschrift, brachte bisher **fünf** Hefte, ausschliesslich gewidmet dem Leben und Schaffen von

Richard Wagner

Das I. Wagner-Heft (ist vergriffen).

Das II. Wagner-Heft

erschien in **doppeltem** Umfange und bringt neben Beiträgen von Peter Cornelius, Chamberlain, Muncker, Golther, Münzer, Tappert, Istel, Wolzogen, Sternfeld, Lubosch, Egidi, Kloss, Schoenaich, Hausegger, Klatte, den **vollständigen ersten Entwurf der „Meistersinger" von 1845.**

Das III. Wagner-Heft

Inhalt: Umfassende Aufsätze von Thode, Golther, Petsch, Mey, Altmann u. a.

Das IV. Wagner-Heft

Inhalt: Beiträge von Golther, Wolzogen, Istel, Petsch, Mey, Breithaupt u. a.

Das V. Wagner-Heft

Inhalt: Beiträge von Richard Wagner, Kleefeld, Abert, Kloss, Roeckl, Altmann, Golther u. a.

Die Hefte enthalten gegen 500 Seiten Text mit etwa 75 Kunstbeilagen und kosten einzeln je M. **1,—**, das II. Wagner-Heft M. **2,—**.

Verlag der „MUSIK", Schuster & Loeffler, Berlin W. 57.

Druck von A. Seydel & Cie., G. m. b. H., Berlin SW.

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 08 23 13 003 3